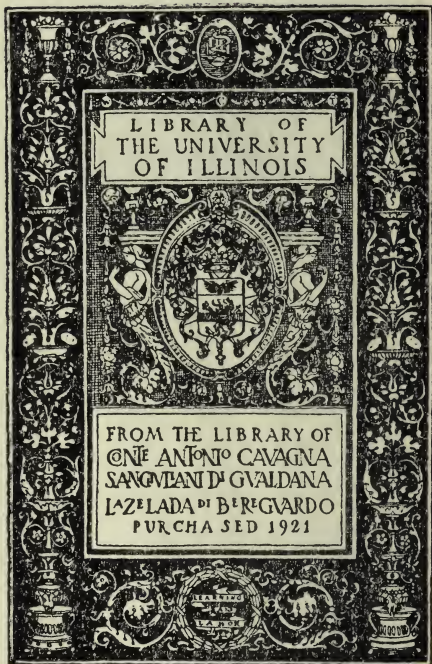
759.5
M48p
v. 1
5.
MANUALI HOEPLI
MELANI
PITTURA ITALIANA
(parte prima)
primitiva, etrusca, italo-greca, romana, di Pompei e Ercolano; pittura cristiana delle Catacombe, di Cimabue, di Giunta Pisano, di Guido da Siena, ecc.
(Con 38 tav. — di cui una in cromolitografia — e 9 fig. intercalate nel testo)
SERIE ARTISTICA

AL MIO AMICO

DOTT. ALBERTO CHIAPPELLI.

ALFREDO MELANI.

PARTE SUP: DI UNA PITTURA PARETARIA A POMPEI

MELANI. Manuale di pitt. parte 1ª U° HOEPLI, editore

MANUALI HOEPLI

PITTURA ITALIANA

PARTE PRIMA:

Pittura italica primitiva etrusca, italo greca, romana, di Ercolano e di Pompei, pittura cristiana delle Catacombe, di Cimabue, di Giunta Pisano, di Guido da Siena, ecc.

DELL'ARCHITETTO

ALFREDO MELANI

Prof. nella Scuola Superiore d'Arte applicata all'Industria in Milano.

CON 38 TAVOLE (DI CUI UNA IN CROMOLITOGRAFIA) E 9 FIGURE INTERCALATE NEL TESTO.

ULRICO HOEPLI

EDITORE-LIBRAIO

MILANO

NAPOLI ¦ PISA

1885

INDICE DEL TESTO

CAPITOLO I.

CAPITOLO II.

CAPITOLO III.

CAPITOLO IV.

CAPITOLO V.

CAPITOLO VI.

CAPITOLO VII.

INDICE ALFABETICO

DEL NOME DEI PITTORI CITATI

INDICE DELLE INCISIONI
INTERCALATE NEL TESTO

INDICE DELLE TAVOLE

AVVERTENZA

Con questi due Manuali sulla *Pittura italiana* si compie la storia delle arti nazionali che è quanto dire finisce il nostro lavoro.

S'ha a fare oggi l'esame di coscienza? S'ha a ripetere forse che questi volumetti non sono stati scritti per la gente dotta, ma sivvero per chi ha voglia di avere un'idea della storia delle nostre arti? A giudicare dalle critiche le quali hanno seguito la pubblicazione dei Manuali Artistici e anche dall'esito che hanno avuto, parrebbe che non ci fosse bisogno dell'esame di coscienza nè di nuove spiegazioni. Non vuol mica dire, questo, che i Manuali nostri sieno senza difetti: a averne pochi hanno quelli che sono inerenti a questa specie di pubblicazioni; a questi ristretti misurati i quali non lasciano adito a considerazioni critiche, i quali sfiorano gli argomenti e lasciano l'autore desideroso di scrivere... dopo avere scritto.

E dopo il pasto ha più fame che pria.

Dante. *Inferno*, cap. I.

Certo: nello scrivere noi non abbiamo avuto l'ambizione di dire cose nuove nè di riescire completi, ma di esser tuttavia esatti, corti e chiari in tutto. Sarebbe pretesa quella di credere di esser sempre riesciti chiari, corti e esatti. Diremo soltanto che nella riedizione dei Manuali i difetti che sono nella prima edizione diminuiranno.

Quello che ci pare di non avere sbagliato è la scelta del metodo nella divisione del lavoro; e se ciò è vero osiamo credere che i nostri Manuali debbano apportare un po' d'utilità.

Or venendo a dire di questi due ultimi volumetti ci permettiamo di avvertire che in essi non sono ripetute le solite storielline che hanno tanto di barba, le quali si trovano stampate qua e là per i libri d'arte straricchi di tavole e accompagnati da tutte le civetterie lusingatrici; noi abbiamo voluto far conoscere al pubblico le nuove ricerche state fatte sulla storia pittorica nazionale: ricerche le quali più o meno sono oggi conosciute soltanto dalla gente interessata, ricerche le quali hanno apportato nova e viva luce sulla storia artistica d'Italia.

La vecchia critica aveva idee inesatte e notizie scorrette e incomplete; la poca abitudine di discutere, la ripugnanza a fare indagini faticose, il cieco culto dell'arte del proprio tempo, aveva disseminato nella storia delle arti italiane inesattezze sopra inesattezze le quali erano mantenute

su forse da piccole vanità e da invidiuzze regionali. Qui ci preme dichiarare che le nostre parole non intendono a colpire, fra gli altri, Giorgio Vasari, il benemerito estensore della vita di parecchi artisti, il quale è stato calunniato (è la vera parola) di partigianismo, di gelosia e peggio. Anzi noi vorremmo unirci al Bottari, al Lanzi, al Milanesi nel difendere il Vasari dalle accuse di cui è stato fatto bersaglio. Il Vasari potrà essere tacciato di poco o male informato, non già di maligno.

L'opera dunque di revisione e di ricostruzione accennata, nessun autore sino a qui s'interessò di farla conoscere a quello che si dice il « gran pubblico. »

Fra tutti i lettori il più birichino, interrompendo, osserva che abbiamo così voluta ricolma una lacuna.

Per carità, o lettore garbato, lasciamo la lacuna. Noi, per nostro conto, finiamo invece pietosamente col chiedere ai giudicatori difficili la ammissione delle attenuanti.

Milano, nel Giugno del 1885.

A. M.

BIBLIOGRAFIA.[1]

Agincourt (D'), *Storia dell'Arte.*
Bilderbogen, *Kunsthistorische (Seemann).*
Blanc, *Grammaire des arts du dessin.*
Bonucci, *Il gran musaico di Pompei.*
Boissier, *Promenades archéologiques.*
Barbet de Jouy, *Les Mosaïques chrétiennes des basiliques et des églises de Rome.*
Barbier de Montault, *Annales archéologiques.*
Boito, *Ornamenti di tutti gli stili* (ediz. Hoepli).
Bottari, *Pitture e scolture sacre estratte dai Cimiteri di Roma.*
Böttiger, *Archäologie der Malerei.*
Burckhardt, *Der Cicerone.*
— *Die Aldobrandinische Hochzeit.*
Caravita, *I Codici e le arti a Montecassino.*
Ciampini, *Vetera Monumenta*, ecc.

[1] Tutti i libri notati in questo volumetto si trovano vendibili alla Libreria di Ulrico Hoepli, Milano.

CROWE e CAVALCASELLE, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI.*

DELLA VALLE, *Vita dei pittori antichi greci e latini.*

DIDRON, *Annales archéologiques.*

DONNER, *Die erhaltenen antiken Wandmalereien in technischer Beziehung.*

FIORELLI, *Descrizione di Pompei.*

GARRUCCI, *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa.*

GENTILE, *Archeologia dell'arte greca* (Manuali Hoepli).

GERBERT, *Rome chrétienne.*

GERHARD, *Etruskische und campanische Vasenbilder des K. Museums zu Berlin.*

GERSPACH, *La Mosaïque.*

HELBIG, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens beschrieben.*

— *Untersuchungen über die campanische Wandmalerei.*

— *Das homerische Epos aus den Denkmälern erläutert.*

HERCULANUM ET POMPÉI, *Receuil général des peintures, mosaïques etc.*

INGHIRAMI, *Monumenti etruschi o di etrusco nome.*

LAGRÈZE (DE), *Pompéi, les Catacombes l'Alhambra etc.*

LENORMANT F. ET F. ROBIOU, *Chefs-d'oeuvre de l'art antique tirés principalment du Musée royal de Naples.*

LUYNÈS (Duc de), *Description de quelques vases peints étrusques italiotes siciliens etc.*

LEFORT, *Etudes sur les monuments primitifs de la peinture en Italie.*

MAU, *Pompejanische Beiträge.*

MARTIGNY, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes.*

MARTHA, *L'Archéologie etrusque et romaine.*
MICALI, *Monumenti inediti.*
— *Storia degli antichi popoli d'Italia.*
MONGERI, *Il Libro dell' Arte* (ediz. Hoepli).
MÜLLER, *Die Etrusker.*
— *Kunstarchaeologische Werke.*
MUNTZ, *Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie.*
NOËL DES VERGERS, *L'Etrurie et les Etrusques.*
NICCOLINI, *Le case e i monumenti di Pompei.*
NISSEN, *Pompeianische Studien etc.*
OVERBECK, *Pompeij.*
— *Antichità d'Ercolano.*
PETIT-RADEL, *Recherches sur les monum. cyclopéens, etc.*
PETRINI, *Della pittura degli antichi.*
PIROLI, *Antiquités d'Herculanum.*
PRESUHN, *Pompejanische Wanddecorationen.*
RÉNIER ET PERROT, *Les Peintures du Palatin.*
RICHTER, *Die Mosaïken von Ravenna.*
ROSSI, *Musaici cristiani delle chiese di Roma.*
RAOUL-ROCHETTE, *Peintures antiques inédites.*
SAALFELD, *Der Hellenismus in Latium.*
SCHEFFLER, *Ueber die Epochen d. etr. Kunst.*
SCHREIBER, *Kulturhistorischer Bilderatlas.*
SCHULZ, *Denkmaler der Kunst des Mittelalters im Sud Italien.*
SCHULZE, *Die Katakomben von San Germano dei Poveri in Neapel.*
SCHÖNE, *Le antichità del Museo Bocchi d'Adria.*
SOGLIANO, *Le pitture murali campane scoperte negli anni 1867-79.*

Urlichs, *Die Malerei in Rom vor Caesar's Dictatur.*

Vermiglioli, *Monumenti di Perugia etrusca e romana*, ed. da Conestabile.

Woermann, *Die Malerei des Alterthums.*

Winkelmann, *Storia dell'Arte.*

Museo etrusco Gregoriano.

Bullettino, Annali e Mon. dell'Instituto imp. di corrisp. archeol.

Bullettino di Archeologia cristiana, De Rossi.

Bullettino della Comm. arch. comunale di Roma.

Revue archéologique.

CAPITOLO PRIMO.

DELLA PITTURA ITALICA PRIMITIVA.

1. Avendo dovuto parlare dell'architettura o meglio della costruzione pelasgica abbiamo notato che il popolo pelasgico, il quale non si sa se sia realmente esistito o sia piuttosto come il pelasgico di Grecia, null'altro che una designazione storica data ai primi imigrati nella penisola italica, avendo dovuto parlare della costruzione pelasgica [1] abbiamo notato dunque che questo popolo pelasgico non ebbe sentimento dell'arte; giacchè le opere le quali gli si attribuiscono non sono altro che muraglie di città scomparse, recinti i quali un passo d'Omero ci fa credere che fossero consacrati al culto dei Numi, sono masse poderose di pietrame tagliato a parallelepipedi irregolari messi gli uni sugli altri, senza la minima preoccupazione artistica.

Ora se i Pelasgi non mostrarono nelle loro

[1] Vedi Melani, *Architettura italiana*. Parte I. Manuali Hoepli.

costruzioni il sentimento dell'arte, come è possibile che questo l'abbiano dimostrato in pittura?

Qui taluno potrà chiederci giustamente quale è la nostra opinione intorno alla classificazione delle arti. Cosa rispondere? Che secondo noi è ovvia e oziosa qualsivoglia disputa di superiorità e priorità. Fuori del caso di una attitudine particolare pensiamo che le arti debbano avere avuto origine sincronica. Ed in questo parere ci facciamo forti delle acute osservazioni del Letourneau (*La sociologie d'après l'ethnografie*) il quale nel campo degli studi qui interessati ha una competenza che nessuno gli contrasta. Se non si considerassero le arti plastiche e grafiche che nel loro apogèo, in quella che si può chiamare la loro età adulta, si sarebbe indotti a ritenere l'arte dello scultore e del modellatore primitiva rispetto a quella del pittore. Copiare più o meno goffamente delle forme in rilievo è certamente più facile che realizzare sopra una superficie piana il miraggio della prospettiva, del chiaro scuro, del colorito. Tuttavia sembra proprio che le arti debbano aver tutte esordito nello stesso tempo. Ammesso questo è naturale la considerazione nostra: se è possibile che il sentimento artistico il quale i Pelasgi non dimostrarono di avere nelle costruzioni che loro si attribuiscono, potesse palesarsi nella pittura. E che pitture poterono mai esser quelle pelasgiche? — Chissà? Forse pitture simboliche, forse colorazioni smaglianti le quali non avevano altro scopo che di variare le superfici monocrome delle architetture rozze o di far sbalzare con un accento più

intenso, di quello che dà la luce, i rilievi appena percettibili della scoltura esordiente.

Il pittore è l'uomo il quale avendo avuto dalla natura il privilegio di una straordinaria eccitabilità di nervi ottici, cerca nella combinazione delle linee, dei colori e delle forme, quelle vaghe attrattive le quali, poscia avvivate dall'animo suo valgono a impressionare altrui. La pittura, che fra le arti che c'interessano è la più espressiva, è altresì quella la quale ha un campo d'azione illimitato. L'uomo che nella scoltura quasi sempre si mostra solo, ora eccolo accompagnato dalla natura che lo circonda; la quale a mo' del coro di una tragedia antica, risponderà colle sue armonie ai sentimenti che è chiamata a esprimere; essa avvolgerà il personaggio principale col prestigio delle sue molteplici facoltà che varranno a farlo spiccare viepiù accentuando e ripetendo le emozioni dell'animo suo.

Avanti dunque che la pittura abbia saputo esplicare i suoi mezzi, la intelligenza umana deve essersi irrustichita. La pittura, intendasi, imitativa, non quella simbolica; la quale è da ritenersi, come si ripete, che abbia esordito assieme alla architettura e alla scoltura. È superfluo aggiungere che discorriamo in forza di induzioni perciocchè il tempo non ci ha lasciato nessun dipinto di quelli che c'interessano ora; talchè dopo quanto si è detto, o tacersi, o continuare a scrivere nel modo che si è principiato: — per induzione.

A noi non sta di insistere a discorrere su questo periodo storico tanto arruffato; perocchè non

appartiene all'artista ma sivvero all'erudito, ed è anzi nell'interesse di questi, approfondire e appurare con analisi serenamente scientifica le varie attività di un'epoca storica come questa la quale tuttora aspetta, si può dire, il fortunato spiegatore. Cosicchè ripetiamo che chi vuol sapere di più dell'arte italica primitiva consulti il *Petit Radel* (vedi la Bibliografia) o il *Micali* o sfogli il *Bullettino dell' Instituto di corrispondenza archeologica* specialmente degli anni 1829, 1830 e 1831 o l'Abeken, *Mittel-Italien vor den römischer Herrschaft* o la *Storia* del Vannucci.

PRELIMINARI.

Prospettiva, colore e chiaro scuro. — La prospettiva è l'arte che insegna disegnare e rappresentare gli oggetti secondo la differenza che loro apportano la lontananza e la posizione così per riguardo alla forma come per riguardo al colore. Per la qual distinzione abbiamo in pittura due generi di prospettiva: quella *lineare* e quella *aerea.* Questa interessa la mente del pittore allorchè ha la tavolozza in mano e intende a lumeggiare e colorire il quadro; l'altra — la prospettiva lineare — interessa l'artista quando disegna il quadro; allorquando cioè deve collocarvi le figure e gli oggetti da cui queste debbono essere circondate, nonchè interessa il pittore nell'atto di disporre l'ambiente che tutto deve comprendere.

La prospettiva e il colore sono i due elementi constituenti la pittura; risultando il disegno dalla differenza e dal contrasto dei colori. Il colore serve per distinguere gli oggetti, la prospettiva, come si sa, serve a metterli al posto. Il colore in pittura vuole essere considerato sotto due rispetti differenti: in sè e sotto l'aspetto del chiaro scuro; cioè in rapporto all'effetto della luce che rende gli oggetti da essa colpiti più o meno chiari, a seconda delle diverse incidenze, ovvero più o meno scuri, quando in parte sono privi di detta luce. Dunque il chiaro scuro è l'arte di lumeggiare la pittura; ne è perciò una delle parti più interessanti. Grazie al chiaro scuro il pittore ha dei vantaggi sullo scultore e sull'architetto; perchè costoro debbono essere subordinati ai cambiamenti continui della luce, mentre il pittore dà a questa la direzione e l'intensità che più si addice agli oggetti i quali deve rappresentare. Il pittore sceglie il suo punto di luce — come si dice — lo cerca, lo affretta e lo rende possibile cogli artifici; lo scultore e l'architetto viceversa non possono cercarlo nè artefarlo; è quello che è; volubile con le ore della giornata e con le stagioni dell'anno.

Pittura figurativa è quella il cui soggetto principale è constantemente l'uomo: essa soddisfa i desidèri egoistici dell'uomo, riproducendone la effigie per mezzo dei colori, e slarga la sua opera nella rappresentazione di episodi della vita, sulle ampie pareti dei grandi edifici.

La pittura figurativa si divide in *pittura storica* che è quella la quale intende alla rappre-

sentazione di fatti storici; in *pittura di genere* che è quella invece la quale s'interessa nella rappresentazione di scene della vita comune; in *pittura di animali*, ecc.

Pittura di paese è quella che ha a soggetto il paese. Il continuo esame dello svolgimento spontaneo delle funzioni naturali, la vastità delle linee, la luce degli orizzonti, ne ha ispirato la rappresentazione pittorica. Lo studio del paese ha una grande influenza sullo sviluppo della attitudine pittorica. Quando si è appreso a distinguere e a interpretare il linguaggio delle mille voci della campagna che sembrano essere il cozzo gigantesco delle idee, dei sentimenti di un essere complessivo, le idee e i sentimenti umani si chiariscono meglio e la rappresentazione pittorica nei suoi moltiplici aspetti è resa viepiù facile da quello studio.

Pittura decorativa è quella che serve all'ornamento delle sale; ed è per ciò che dicesi anche pittura *ornamentale.* Questo genere di pittura si tratta con più scioltezza di mano e con maggior libertà di tavolozza di quello che si tratti la pittura a cui abbiamo accennato nei paragrafi precedenti. Il decoratore intende a colpire l'impressione altrui per mezzo di effetti complessivi incurante delle minuterie le quali fanno soggetto di studio i pittori, in ispecial modo, di figura. La pittura decorativa o ornamentale è figurativa e di paese; ma l'elemento suo sostanziale è il fantastico; onde il decoratore aggruppa e figure e fogliami, paesi e animali e compone un tutto assieme il quale trattato, come dicemmo,

con libertà sapiente, allieta le dimore pubbliche e private.

Oltre che pel genere rappresentato la pittura si suddivide pel modo adoperato dal pittore nello sviluppare i soggetti che si è proposto. Perciò abbiamo l'affresco, la tempera l'olio, il pastello, il guazzo, l'acquarello, lo smalto, la miniatura; e abbiamo la pittura sul vetro e quella all'encausto, e il musaico.

Pittura a fresco. — Si dice così quel genere di pittura il quale si eseguisce con dei colori sciolti nell'acqua sur un muro, la cui superficie da dipingersi è opportunamente preparata con strato di calcina e rena finissima. Questo genere di pittura esige una mano rapida e sicura perciocchè i colori si applicano sul muro quando questo è ancor umido, cioè *fresco*. Si usa di ritoccar l'affresco con dei colori a tempera, ma per quanto il processo dell'affresco, parlando a rigore, non consenta i ritocchi e questi sieno dichiarati anche dal Vasari non senza sicumèra « cosa vilissima » tuttavia lo stesso Vasari li fece e li fanno tutti perchè è quasi impossibile rinunciarvi. Si tratta, ad ogni modo, di ritoccature negli attacchi della malta e di qualche pennellata d'effetto qua e là.

Pittura a tempera. — Per ottenere questa pittura si spengono i colori con la colla, o col rosso d'uovo. La tempera è usatissima anche oggidì vuoi perchè più ricca dell'affresco permette l'uso dei colori minerali, vuoi anche perchè le pitture a tempera si conservano centinaia d'anni con bellezza e freschezza grande. Avanti

che si dipingesse a olio in Italia si usava la tempera tanto per la pittura murale quanto per quella fatta su tela e su tavola. Inutile aggiungere che le nostre Gallerie e quelle forestiere sono piene di pitture a tempera.

Pittura a olio. — Afferma il Vasari che « fu una bellissima invenzione ed una gran comodità all'arte della pittura il trovare il colorito a olio » ma a vero dire se rivolgiamo la mente a molte tavole di Masaccio, del Beato Angelico, del Gianbellino, del Mantegna, e confrontiamo il loro stato di conservazione con quello di altri quadri più recenti dipinti a olio, in verità ci sentiamo inclinati a non accettare gli entusiasmi con cui il Vasari saluta Giovanni da Bruggia — come lo dice lui — primo inventore in Fiandra del colorito a olio. « Questa maniera di colorire — è l'Aretino che parla — accende più i colori, nè altro bisogna che diligenza e amore perchè l'olio in sè reca il colorito più morbido, più dolce e delicato, e di unione e sfumata maniera più facile che gli altri; e mentre che fresco si lavora i colori si mescolano e si uniscono l'uno con l'altro più facilmente, ecc. »[1] (Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti.*)

Pittura a pastello. — È un genere di pittura il quale non abbisogna di alcun preparativo. I colori si vendono a cannelli i quali si aguzzano come una matita e come questa si adoprano sulla

[1] Intorno alla controversia provocata dalla notizia del Vasari circa il colorito a olio, vedi Melani, *Manuale della pittura.* Parte II, Ulrico Hoepli editore.

carta. Si prestano al pittore improvvisatore; il loro tratto è pronto e morbido. Non ha, la pittura a pastello, quei toni vibrati e gagliardi della pittura a olio, ma ha invece un non so che di vellutato e di blando che si presta tanto a rendere le mille sfumature di una rosea carnagione. Difatti il pastello si adopra spesso nella pittura dei ritratti. Ma essendo i pastelli friabili, la durata della pittura a pastello è molto relativa; e spesso accade vedere il quadro a poco a poco alterarsi perchè i colori si polverizzano.

Pittura a guazzo. — Anche questo è un genere di pittura molto comodo; è usato dai riquadratori di stanze e dagli scenografi e si presta mirabilmente per schizzare ricordi dal vero e per bozzetti di decorazione. È comodo perocchè i colori si spengono nell'acqua come per la **Pittura all'acquarello.** Si distingue però questa da quella — se usata sulla carta o sulla stoffa — dal modo di lumeggiare. Ci spieghiamo. Nella pittura a guazzo i chiari si ottengono colla biacca e perciò si può usare questo genere di pittura su carta colorata; la pittura all'acquarello non si fa che su carta bianca perchè i suoi chiari l'acquarello li ha nella carta stessa. Tanto il guazzo quanto l'acquarello richieggono nell'artista molta pratica esecutiva, senza la quale non è possibile ottenere la freschezza e la trasparenza che sono i pregi principali di questi due generi di pittura. L'acquarello si usa pei disegni architettonici ove spesso invece che policromo si fa monocromo, all'inchiostro della China o a sepia.

Pittura all'encausto. — La parola encausto

ἐγκαίω — io brucio — indica un genere di pittura nel quale i colori mescolati di cera e di resina sono sciolti e fissati coll'aiuto del fuoco. Gli antichi pare che abbiano avuto parecchi metodi nel praticare questo genere di pittura. Ora non l'usa più nessuno.

Pittura a musaico. — Così dicesi quel genere pittorico che risulta dalla unione di pezzetti di vetro, di pietra, di legno o altre materie di vario colore fissati sur una superficie per mezzo di un mastice. Il musaico è un genere di pittura antichissimo e di durata. Quando il vetro ha fatto presa sullo stucco dura all'infinito. Il musaico regge alle acque, alle tempeste; sfida più d'ogni altro genere di pittura qualsivoglia attacco. I Romani chiamavano *lithostrotum* dal greco *lithostrotos* il musaico dei pavimenti e in particolar modo quello che era formato di marmi; designavano col nome di *opus sectile* il pavimento eseguito a diversi colori su disegno a figure regolari; l'*opus tesselatum* differiva un po' dall'*opus sectile* in quanto il *tesselatum* risultava dalla combinazione di linee rette e parallele; l'*opus vermicolatum,* invece, risultava dall'unione di cubi di marmo e di smalto i quali potevano rappresentare tutte le figure della natura animata e dell'ornamento. Colla parola *musivum* (dalla quale deriva la nostra *musaico*) si chiamava esclusivamente il musaico in ismalto per opposizione al *lithostrotum.* Si trova poi l'*alexandrinum opus* che era un genere *sectile* ma soltanto a due tinte; il nero e il bianco su un fondo di colore, per es. Il cubo di smalto chiamavasi

abaculus. Se il musaico è fatto con pezzetti di legno o d'avorio allora dicesi *intarsio* o *tarsìa*; e dicesi *tarsìa su metallo* — e il metallo allora dicesi alla damaschina o damaschinato — il musaico su metallo. Ci sia lecito di comprendere qui anche il *niello* il quale non è altro che un disegno tratteggiato sullo argento, sull'oro o su altro metallo, i cui tratti, in quella forma che disegna la penna, si lasciano vuoti oppur si riempiono di certa mistura di argento, rame, o piombo, a piacere.

Pittura in ismalto. — Lo smalto è una materia vetrosa la quale è colorita da degli ossidi metallici; – è opaco e trasparente; per renderlo opaco si aggiunge alla massa vetrosa una certa quantità di ossido di stagno. « La peinture en émail — dice il Dussieux (*Recherches sur l'histoire de l'émail*) peut résister à l'action de l'air, de l'eau, de la chaleur, du froid de l'humidité, de la poussière, enfin de tous les agents destructeurs de la peinture à l'huile: aussi l'émail appliqué en grand à la conservation des chefs d'oeuvre offrirait-il des avantages inappréciables. » Mortelèque, non sono scorsi molti anni coi resultati delle sue ricerche, fece progredire grandemente il processo della pittura in ismalto.

La miniatura o come vorrebbero i Francesi *mignatura*, perchè suppongono che la parola venga dal loro *mignon* o *mignard*, minuto leggiadro e che scrivendola precisamente come noi si scrive potrebbe, per la stessa ragione, derivare dal nostro *minuto*, è un genere di pittura il quale ha

sviluppo minuto ed è eseguito con paziente insistenza in tutte le sue particolarità.

Questa parola miniatura, la quale è più razionale pensare che provenga dal *minium* che si usava a Roma fino dall'epoca degli imperatori per certe scritture e particolarmente per le iniziali dei Mss. di lusso, questa parola miniatura Cennino Cennini non l'adopra mai nel *Libro dell'Arte* e parla invece d'acquarello; anzi è da credersi che sia venuta in uso dal secolo quindicesimo in qua, perchè prima non ci è stato mai dato di sentirla adoperata. Comunque per quanto la miniatura risulti da un genere di esecuzione oltre ogni dire diligente, piuttostochè sia l'effetto di un processo pittorico originale, l'uso ha stabilito di dire miniatura alla pittura sull'avorio e all'acquarello o a guazzo su pergamena o su carta. Il metodo usato dai miniatori del Medio evo era un po' diverso da quello usato dai miniatori moderni i quali in questo genere ottennero pure essi degli eccellenti resultati. Interessandoci qui specialmente le miniature cristiane ci limiteremo a insegnare il metodo dei miniatori medievali. Preparata la pergamena con una mano di osso tritato acciocchè più facilmente vi aderissero le tinte vi davano poi generalmente due volte lo stesso colore affinchè risultasse robusto e eguale; poi modellavano con colore di corpo così nei chiari come negli scuri contornando le parti interne con una tinta calda composta di nero e di ocrea; indi aggiungevano l'oro che bruciavano con il *lapis amatita.* La miniatura si assicurava dipoi con una vernice.

L'arte del miniatore è antichissima; fu coltivata da monaci e fu usatissima per ornare le sacre scritture. Dante rammenta un Franco di Bologna e un Oderisi di Gubbio fra i vanagloriosi; e li dice

...onor di quell' arte
Che alluminare è chiamata in Parisi.[1]

Difatti nel quattordicesimo secolo, allorquando Dante si recò a Parigi, l'arte del miniatore si diceva colà *enluminure.*

Della *Pittura su vetro*, di quella su *porcellana*, *sulle stoffe*, ecc., parleremo nel Manuale delle arti minori o arti applicate all' industria.

---

[1] Cap. XI del *Purgatorio.*

CAPITOLO II.

DELLA PITTURA ETRUSCA.

OSSERVAZIONI GENERALI.

1. Si sa da tutti oramai che colla apparizione degli Etruschi in Italia e colla loro dominazione estesa, l'arte italiana si avvía a un largo svolgimento: l'architettura, la scoltura, la pittura e le arti minori affermano un carattere nazionale che mano mano si trasforma per iniziar quindi un'arte la quale, coll'andar del tempo, dopo aver raggiunto la massima grandezza è essa pure soggiogata sotto l' impero di novi pensieri.

E da dove giunsero questi Etruschi? Chissa! Dal Settentrione dicono molti storici. Giunti nell'Italia centrale forse allietati dalla floridezza naturale del suolo e dal clima mite, ivi si stanziarono; e col tempo occuparono le regioni le quali si stendono, nell'Italia centrale, fra l'Arno l'Appennino e il Tevere, nell'Italia settentrionale, fra il Po, il Ticino e le Alpi, e nell'Italia meridionale occuparono la Campania. Qualunque sia la

opinione che si ha intorno all'origine del popolo etrusco questo deve ammettersi perentoriamente: che cioè nell'arte etrusca primitiva vi è influenza orientale.

Giova far spiccare questo fatto perchè bisogna essere ben persuasi che questa influenza la si rileva non soltanto in certi elementi dell'arte, ma bensì, e in larga parte, nelle costumanze etrusche. Nota, insieme con altri, il professor Gentile [1], che le tombe, siano quelle esistenti, sia alcuna delle descritte da autori antichi (per es., la tomba di Porsenna) hanno analogie con quelle asiatiche, specialmente di Frigia. Così la porpora e l'aquila, insegne reali etrusche, hanno relazione con altri emblemi lidi e persiani; alcune foggie di vestire, le danze, i giocolieri (*ludiones*) e le forme della divinazione, e il vivere molle, effemminato degli Etruschi sembrano pure accennare a costumanze asiatiche. Non è ozioso insistere su questa influenza, e fare risaltare che realmente esiste, inquantochè con essa si giustifica la divisione dei periodi artistici entro i quali notiamo che si è svolta la pittura degli Etruschi.

Per quanto si sa questo popolo esercitò con certa larghezza la pittura, ma difficilmente la sollevò a arte indipendente, vale a dire a pura espressione d'un concetto estetico; e si può dire che si limitò invece a servirsene come mezzo di decorazione; nel modo stesso che si usò in Oriente, da ove anzi si vuole precisamente de-

[1] Gentile, *Elementi d'Archeologia dell'arte.* U. Hoepli editore.

rivato il primo stile etrusco detto per ciò, *orientalizzante.*

Gli Etruschi sentirono la compiacenza che deriva dalla vivacità dei colori nello stesso modo che la sentirono i popoli primitivi e la sentono tuttora i selvaggi d'Africa e d'Oceania. Si compiacquero così dell'architettura policroma come si bearono davanti alle scolture colorite;[1] amarono insomma gli effetti violenti che risultano dalla combinazione dei colori opposti. In seguito, dirozzati, il sentimento loro si fe' più raffinato; così non si contentarono più delle pitture le quali risultano dallo accozzo di due o più colori brillanti, onde spicca una scoltura qualsiasi, ma vollero che la pittura esprimesse episodi della loro vita pubblica e privata, pur mantenendo la tavolozza sotto il giogo di un convenzionalismo da cui l'arte etrusca si liberò con difficoltà. Lo che non vuol dire, come avvisò, con troppa fretta il Mommsen che gli Etruschi non recarono alcun sussidio di gloria artistica all'Italia.

Plinio accenna anzi a opere pittoriche di gran merito condotte dagli Etruschi a Cere, a Ardea e a Lanuvio. A dire il vero non si ha traccia di codeste pitture nè di altre somiglianti che possono giustificare l'elogio di Plinio.

Le pitture etrusche in generale sono a tinte intere e mancanti di chiaro scuro, e corrispondono, come si è detto, a delle convenzioni talvolta ragionevoli. Così il rosso e il color carne servono per indicare la carnagione degli uomini,

---

[1] Vedi MELANI, *Manuale di Scoltura,* parte I. U. Hoepli editore.

il roseo quello delle donne; il pavonazzo è per colorire i vasetti, il bigio poi ed il turchino sono destinati alla colorazione degli animali e ai demoni. Talune volte s'incontrano figure e animali coloriti bizzaramente come, ad esempio, cavalli rossi con criniera azzurra, o cavalli interamente azzurri con unghie rosse e verdi.

Il valore dunque di queste pitture sta tutto quanto nel disegno del contorno il quale se dapprima è alquanto impacciato dipoi si slancia ed è galante e distinto.

I primi inizi della pittura etrusca li abbiamo nelle tombe; giacchè presso gli antichi il culto dei morti ebbe un'altissima importanza; così si intese a dare alle tombe aspetto signorile e lieto. In queste pitture si trovano generalmente usati i quattro colori che accenna Plinio come i soli adoperati dagli antichi. Che questi colori dovessero corrispondere a un simbolismo il quale ci è ancora ignoto, è ammesso. Anzi già notò il Braun discorrendo delle pitture parietarie di Clusium nel *Bullettino dell' Inst. di corr. arch.*, (anno 1841) « che siffatti colori erano solenni prima di essere adoperati in tale pittura (cioè in quella di Clusium) e sono non meno, ma pur tanto di principalissima base quanto in un'altra sfera di cose il triangolo e il globo. Essi sono i colori fondamentali, la prima frazione della luce, e però uno dei princìpi del mondo visibile. Questa era la vera filosofia — prosegue il Braun — che gli antichi non avevano ritegno di confessare, non quella che fa immaginare volessero di-

stinguere un principio buono e cattivo, un demone celeste opposto ad altro infernale nella diversità dei colori. Gli antichi studiarono l'inalterabile legge dell'universo e a essa erano ligi fino nelle minime cose, se voleano piacersi d'imitare il suo splendore e la sua vaghezza eterna ».

È un fatto, si ricordi, che fra tutte le arti la pittura in Etruria tenne un posto considerevole poichè aveva abbastanza esempi da studiare nei vari modelli di ceramica ivi importati dai Greci e nei modelli eseguiti dai Greci stessi abitanti l'Etruria ove, in un colla tecnica, avean trasportato le tradizioni della grande pittura ellenica.[1] Non è facile distinguere bene le varie epoche alle quali si riferiscono nominativamente le pitture di cui discorreremo; ma chi le osservi tutte quante, vi troverà uno sviluppo stilistico omogeneo il quale, al solito, dalle prime affermazioni arcaiche per via di conseguenti mutamenti giunge a un tipo d'arte più libero e più disinvolto che è appunto quello il quale segna l'epoca fiorente della pittura etrusca. In questo stile non si distinguono più le caratteristiche ingenue dello stile primitivo; vogliam dire cioè la diseguaglianza dei sessi per mezzo dei colori, ma invece l'artista ivi tenta artifici pittorici come la prospettiva, il chiaroscuro e perfino l'espressione

[1] È opinione fondata che le importazioni ceramiche continuarono per lungo tempo in Etruria. Difatti nelle tombe etrusche vi sono rappresentati tutti gli stili: lo stile corintio o asiatico che fiorì in Grecia nei secoli VI e VII; i vasi a fondo rosso e figure nere (fine del IV e principio del V secolo) e i vasi a fondo nero e figure rosse (V e VI secolo).

dei personaggi, come vedesi in una pittura di Vulci interessantissima.

Avremo a notare forse più d'una volta che l'interesse delle pitture etrusche tanto più si riconosce quanto più si è curiosi di sapere le costumanze di quel popolo; poichè le pitture stesse ci mettono sott'occhio, quasi diremo, tutta quanta la civilizzazione degli Etruschi facendoci perciò penetrare nelle intimità degli usi e dei sentimenti loro. Visitando le tombe etrusche ornate di freschi si è sicuri di sorprendere gli Etruschi medesimi ora a banchettare lietamente, ora al circo, ora alla caccia, ora addolorati, e dappertutto, naturalmente, si sorprendono circondati dei mobili, di attrezzi domestici i quali chiariscono viemeglio le diverse scene e la nostra mente insignoriscono viepiù di utili cognizioni.

Dall'esame complessivo delle pitture parietarie etrusche impareremo altresì che la pittura ivi tendeva al verismo non sfiorato dalla eleganza e dalla bellezza tipica; bellezza e eleganza che fu la costante preoccupazione degli artisti greci. L'artista etrusco amava il movimento e l'impressione violenta si allontanava perciò da tutto ciò che è sobrio e atticamente grazioso.

Gli stili. — L'Helbig discorrendo negli *Ann. dell' Inst. di corr. arch.* (1863)[1] delle pitture Cornetane prende argomento da queste pitture per istabilire certi periodi dell' arte etrusca e per proporne una classificazione. Egli è d' avviso

[1] Notisi bene: 1863.

dunque che le più antiche pitture etrusche osservano generalmente le leggi dello stile greco, che nelle seguenti l'elemento etrusco quasi cerca di accomodarsi con questo, che nelle più recenti l'elemento nazionale predomina. Ecco il primo periodo dell'arte etrusca; il secondo periodo comincia con una nuova influenza greca. Primamente gli artisti etruschi legati dal verismo proprio all'ingegno loro e accostumati alla pratica dell'arte finora usata, resistevano all'influenza forestiera, dipoi dovettero acconciarvisi. Non è possibile — dice l'Helbig — di fissare un dato cronologico, nè quando abbia cominciato, nè quando abbia cessato questo secondo periodo. Può affermarsi soltanto che tutte queste pitture sono state eseguite dopo Polignoto e avanti la fine del secolo V della città. Il terzo periodo, il dotto indagatore, pensa d'iniziarlo coll'evidente vittoria dell'influenza dell'arte greca sull'etrusca, quando cioè in Etruria si imita l'arte greca nel *suo sommo e più libero* sviluppo.[1] A Roma l'arte etrusca si trasforma ancora per la vicinanza dell'arte greco-romana e a Roma finalmente sparisce. Nota inoltre l'Helbig che un momento storico non resta peraltro compreso in questa classificazione. Nel periodo ellenistico si conservava un'arte nazionale etrusca e forse gli

[1] Osservasi che questa greca influenza che si vuole derivata direttamente dalla Grecia è lecito ammettere che in buona parte venisse anche dalle colonie della Magna Grecia, colle quali gli Etruschi ebbero mescolanze e rapporti; principalmente quando fu formata la federazione etrusca meridionale.

sopravviveva. Ma i prodotti di essa non appartengono tanto all'arte vera quanto all'industria artistica.

Riepilogando, secondo l'Helbig, devesi avere nella pittura etrusca quattro tipi diversi cioè quattro stili i quali corrispondono ai quattro periodi che l'Helbig medesimo ci ha tratteggiato. Chi vuole avere più estese indicazioni su quanto abbiamo riepilogato sa già che libro prendere. Molti dati relativi a questa questione li troverà eziandio nel libro recente del medesimo Helbig *Das homerische Epos aus den Denkmälern erlaütert.* — È superfluo rilevare che l'Helbig a questo articolo del 1863 fa qualche riserva sul primo periodo nel quale sostiene che i primi impulsi che diedero origine all'arte etrusca sieno stati puramente greci. Allora, quando scrisse l'Helbig, il grande ripostiglio di Palestrina non era scoperto; e questo sepolcro assieme al contenuto della tomba ceretana Regalini-Galassi, mostra evidentemente che i prodotti fenici innondavano i mercati dell'Italia centrale. Così nell'arte etrusca l'influenza orientale non è più da oppugnare.

Senza volere entreremmo in una questione spinosa per noi e la cui trattazione ivi sarebbe inopportuna.

Questo non è luogo difatti adatto a trattare delle controversie; nè noi vogliamo impancarci a sopracciò su dispute le quali sostanzialmente non hanno a che fare coi nostri studi principali. La questione degli stili nell'arte etrusca è tale da richiedere molte indagini scientifiche; laonde

lasciamo volontieri il còmpito di farle o di confermare quelle già fatte agli archeologi; ai quali spetta, d'altronde, di intendersi definitivamente su questo terreno frondoso.

Prima di far punto notiamo ancora un fatto singolare che riguarda non la tecnica pittorica, ma il contenuto della pittura etrusca. I soggetti che solitamente svolgeva il pittore etrusco, per quanto fossero destinati all'ornamento di una tomba — perchè si tenga bene in mente che le pitture murali delle tombe sono quelle che ci hanno dato qualche lume intorno alla pittura degli Etruschi — sono tutt'altro che mortuari; — i soggetti lugubri sono rari, e abbondano invece soggetti gai come banchetti, caccie, danze, ecc. E ciò è logico. Perocchè le feste in occasione di funerali si credevano un modo di propiziazione per l'estinto affinchè diventasse un essere divinizzato; così come il cristiano colle preghiere e colle funzioni pei defunti ha la fede di contribuire pietosamente alla loro eterna beatitudine.

Ripetesi la pittura degli Etruschi si rivolgeva, artisticamente parlando, più agli occhi che all'intelletto; la quasi consueta assenza del chiaroscuro le tolse il mezzo del rilievo, senza del quale non c'è illusione imitativa e espressiva. La pittura etrusca è un accessorio della architettura e della scoltura. Si rivolgeva agli occhi perchè questi rimanessero colpiti dalla colorazione vibrata e intiera la quale facea spiccare di sul fondo i contorni delle figure e delle cose; si rivolgeva all'intelletto, non già come pittura,

ma perchè questa diventava espressiva corrispondendo pei suoi colori ad un convenzionalismo il quale si sa che è ancora una incognita.

L'esame di qualcuna di queste pitture finirà per dare un'idea abbastanza chiara della pittura etrusca.

NOTIZIA DI ALCUNE PITTURE ETRUSCHE.

2. Pittura figurativa. — Le più antiche pitture etrusche da noi conosciute sono quelle di un sepolcro veiente scavato dal marchese Campana. Il disegno n'è rozzo e di una incertezza quasi fanciullesca; le proporzioni dei corpi delle bestie sono tutte sbagliate, l'artista mostrò la propria imperizia nelle parti più difficoltose del corpo umano; occhio e estremità; l'occhio vi è raffigurato senza pupilla ed in due figure non è nemmeno collocato al posto, i volti sono uniformi nell'atteggiamento.

« All'incontro — rileva l'Helbig — non si può negare che le proporzioni del corpo umano benchè espresse con le forme d'uno stile particolare, tuttavia dentro i limiti di questo sieno raffigurate abbastanza bene. »

Alla scoperta di queste pitture avvenuta nel 1843 gli archeologi dettero una notevole importanza. Il Micali (*Monumenti inediti*) ne discorse due volte nel suo volume; anzi fece un capitolo a parte il quale deve averlo scritto poco tempo prima che il libro dovesse esser pubblicato, li-

mitandosi a accenni rapidi, sicuro che lo scopritore erudito della tomba di Veio, in cui furono scoperte le pitture (il Campana di Roma), avrebbe dato lui stesso al pubblico piena notizia di queste, corredata da diligenti disegni e da tavole colorite, con cura, dagli originali.

Intanto si premetta che le pitture veienti sono conservatissime; perciò nell'esaminarle si può farsi preciso e sicuro concetto di ciò che era la pittura etrusca di questo tempo. Vi si vede effigiato un cavallo su cui posa un giovine nudo con sferza nella sinistra. Un palafreniere con capelli abbondanti guida un cavallo, davanti al quale è disegnato un servo, nudo anche lui. Questi nella mano sinistra impugna un'arme la quale pare una scure. Il fondo del quadro è a fiorami e a animali scorazzanti; i quali ivi stanno, si capisce, per puro accessorio. Sotto il dipinto è una grande sfinge alata, una tigre o pantera e, come pare, un cerbiatto.

L'altro dipinto che è al lato opposto di questo reca un cavallo con giovine cavalcatore oltre a una bestia feroce e fiorami che allietano l'assieme. Nella parte inferiore un leone a bocca spalancata e la lingua fuori, altri animali e i soliti ornati a fiori nel fondo di color cilestro.

Anche il Micali che scrisse circa vent'anni prima dell'Helbig delle pitture veienti, riconosce che in queste pitture tutto vi spira un fare arcaico corrispondente ai monumenti nazionali della prima età così nella rappresentazione degli uomini come in quella degli animali, e perfino nella fattura di quelle foglie che ornano i fondi: foglie le quali

PITTURA DI CORNETO — La testa del Citaredo TAV. I.

MELANI, Manuale di pitt. parte Iª U° HOEPLI, editore

MELANI, Manuale di pitt. parte Iª Uº HOEPLI, editore

Melani, Manuale di pitt. parte Iª Uº Hoepli, editore

MELANI, Manuale di pitt. parte Iª Uº HOEPLI, editore

si veggono quasi sempre nelle pitture parietarie etrusche e nei vasi dipinti.

L'età di queste pitture il Micali il quale non vuol cadere, come dice lui, nelle visioni antiromulee di taluni eruditi, non vuole farla risalire a un' epoca anteriore alla fondazione di Roma, ma sì bene circonscriverla nello spazio che dall' éra di quella percorre fino alla metà del Quarto secolo; cioè a dire alla espugnazione di Veio per virtù di Furio Camillo. Del medesimo avviso del Micali è l'Helbig. Cosicchè in queste pitture venti abbiamo un saggio originale dello stile e della maniera etrusca pittorica di decorazione la quale prevaleva nei primi secoli di Roma a Veio; città fiorente d'arti, pari in circuito a Atene (lo affermò Dionisio) e a cui ben si convenivano epiteti di grande, di doviziosa, di magnifica che a una voce le dettero gli antichi (*Urbs opulentissima Hetrusci nominis*).

Togliendoli dalla tavola d' aggiunta degli *Annali dell' Inst. di corr. arch.* (Anno 1860), offriamo questi quattro saggi di un dipinto trovato in un sepolcro di Corneto (tav.e I, II, III, IV) non già per mostrare qualcosa di singolarmente novo di pittura etrusca, ma perchè le pitture da cui vengono tolte le teste che qui presentiamo occupano un posto distinto, fra le altre della medesima scuola.

L'artista, in queste pitture, seguendo le leggi dello stile e della tecnica osservato dagli altri, lavorava con certo sentimento, con amore e accuratezza. Giova rilevare che in questi dipinti cornetani vi è una figura di un suonator di lira

che è senza dubbio la più bella figura non soltanto di questo sepolcro, ma di tutte le altre pitture della antica scuola tarquiniense. « Nel suo volto — osserva l'Helbig che illustrò queste pitture — i cui sguardi sono un po' alzati, regna un'infinita dolcezza e l'atto di cantare viene bene espresso per la bocca mezzo aperta e i denti visibili; problema difficile anche per un artista d'una epoca posteriore e tanto più difficile per chi non conosceva ancora l'arte del chiaroscuro. »

In questo sepolcro — il quale per la superba figura si è convenuto di chiamarlo del Citaredo — la tavolozza del pittore etrusco si arricchisce di due colori; uno rosso e uno verde. Mentre nelle pitture più antiche di queste del sepolcro del Citaredo, gli abiti sono tutti di un color solo, monocromi cioè; anzi ne viene di rado distinto l'orlo; e nelle pitture onde si parla invece il damascato viene dappertutto indicato con colori differenti. Abbiamo perciò una figura, fra le altre, il cui abito punteggiato di nero ha il colore biancastro nel fondo, l'orlo è rosso, rosso con orlo azzurro è il mantello.

Il Brunn provò negli *Annali* più volte citati (1859) l'arcaicità di altre pitture scoperte in una camera sepolcrale di Cere le quali seguono nello sviluppo dell'arte le pitture veienti essendone però separate da un lungo tratto di tempo. In confronto alle veienti vi si scorge un considerevole progresso. Semplice n'è il disegno ma esatto e vibrato. Le teste non sono tutte uniformi, ma vi si distinguono bene i caratteri delle differenti età; giovanile, virile e vecchia. Notevol

cosa poi, che l'artista riescì a esprimere un sentimento con queste pitture; essendochè in esse è un gruppo il quale lo vedi immerso in pensiero profondo. Nelle teste — le quali l'Helbig afferma che sono ritratti — l'artista sembra meno impacciato del consueto, anzi ivi si capisce che l'esecutore ha rotto i vincoli di qualsivoglia in-

Fig. 1. — Pittura chiusina.

fluenza. Così ha dato alle pitture un carattere originale il quale è poi l'etrusco; il preciso carattere che vedesi in altre pitture scoperte qua e là nell'Etruria. Anche a Tarquinia furono scoperte delle pitture di maniera rozza ma tuttavia un po' meno arcaiche delle veienti. Certe pitture di tre grotte di Corneto — grotta del Morto, dei Monti rozzi o del Barone e grotta delle Inscri-

zioni e alcune altre di Chiusi (fig. 1) — si inclina a citarle dopo quella di Cere perchè pare che ne rappresentino lo sviluppo progressivo. Pare che in realtà il pittore di Corneto e di Chiusi fosse più istruito nella riproduzione del corpo umano e ne capisse meglio, dei pittori che lo precedettero, lo sviluppo delle articolazioni. Nelle pitture di Cere i corpi delle figure sono disegnati di profilo, in quelle di Corneto e di Chiusi invece l'artista ardisce già disegnarli di faccia: — eccetto le teste e le gambe. Giova pur rilevare che l'impronta nazionale qui è palese e che nelle pitture chiusine troviamo i veri ritratti etruschi che distinguono i vari caratteri degli individui. Così l'Helbig: « perciò vi notiamo rappresentata nobile e maestosa la donna la quale presiede ai giuochi; svelti e graziosi i desultori valente e altiero il pirrichista, rozzi e quasi bestiali i pugillatori ».

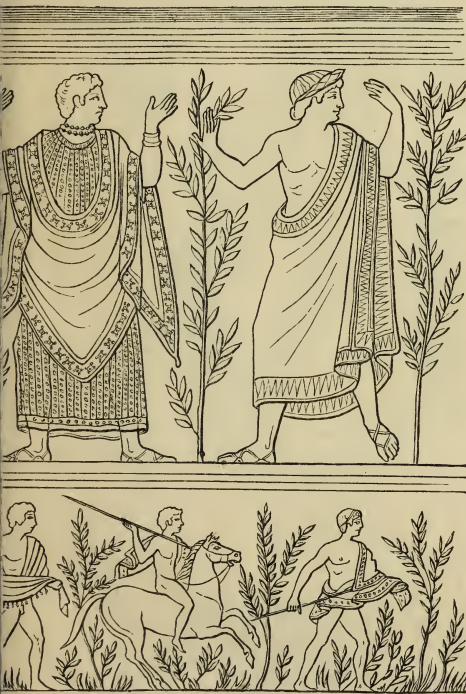
Le pitture dei tre sepolcri cornetani non si limitano a scene di ballo; vi troviamo scene di caccia, giuochi, conviti, corse di bighe; nè l'interesse loro e il progresso che in esse vedesi, rapporto alle pitture prima citate, si limita alle particolarità che abbiamo studiato; nelle pitture di Corneto non v'è più la goffa rigidezza e l'uniformità delle pose; le figure si sveltiscono, principiano a sentire l'effetto del moto e difatti si muovono con più naturalezza del solito. L'Helbig riguardando il carattere delle teste vi distingue due tipi differenti; l'uno etrusco e l'altro tendente al bello ideale greco.

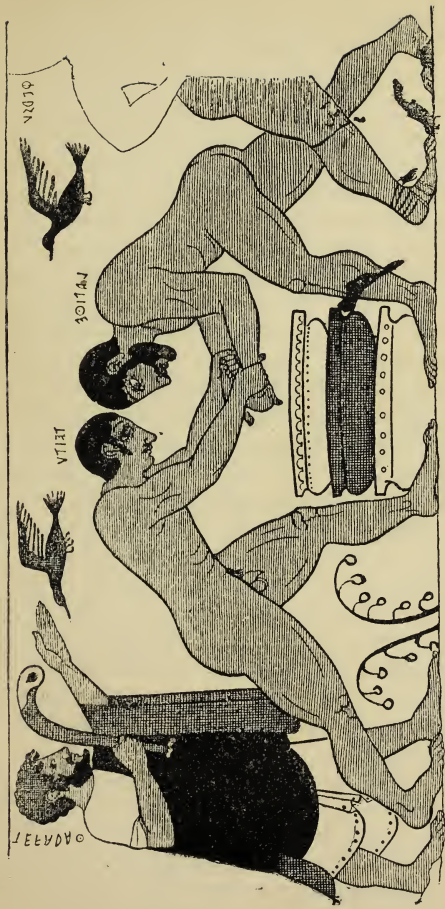
Dovendo dare notizia delle più considerevoli

Balli e caccie (Grotta dell

Melani, *Manuale di Pittura,* parte I.

Tav. V.

ıerciola presso Corneto).

U. Hoepli editore.

I Lottatori (Corneto, Tomba degli Auguri)

Melani, *Manuale di Pittura*, parte I.

Ulrico Hoepli editore.

pitture parietarie non dobbiamo tacere di aggruppare con quelle finora esaminate quelle delle due grotte chiamate delle Bighe e della Querciola presso Tarquinia in cui sono rappresentate scene di caccia, di balli, di lotta, con insolita e splendida ricchezza e varietà (tav. V) e dobbiamo pure aggrupparvi quest'altre pitture che il Golini scoprì in un ipogeo d'Orvieto nel 1863 che il conte Conestabile, il quale le illustrò con molta dottrina, le dette come tipo ragguardevolissimo di pittura etrusca (*Pitture murali a fresco e suppellettili etrusche in bronzo e terre cotte scoperte in una necropoli presso Orvieto.*) Sono tanto più pregevoli queste pitture orvietane inquantochè vi domina il carattere nazionale, e vi si capisce una palese preoccupazione nell'artista di imitare la natura.

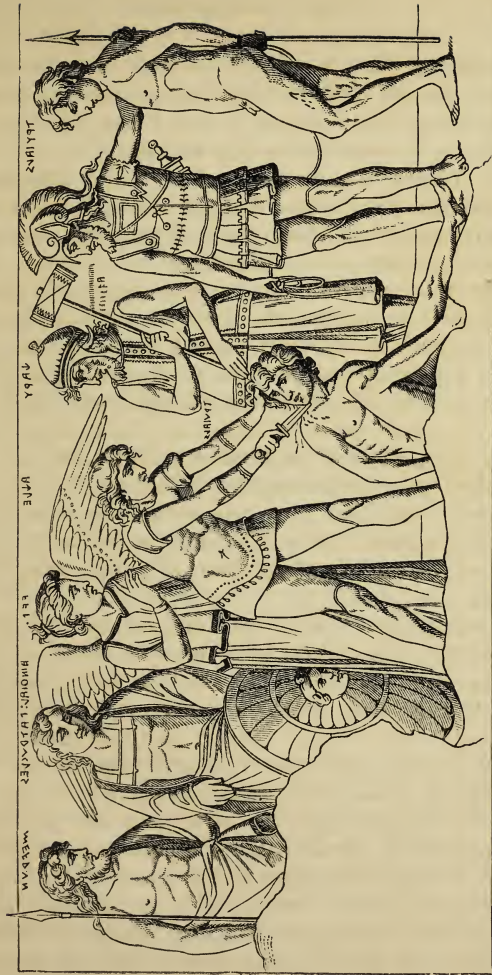
Oltre ai già offerti saggi di pittura etrusca offriamo questa parte di dipinto sepolcrale della *tomba degli Auguri o della Caccia* (tav. VI) scoperta anche questa, nelle necropoli cornetane nell'aprile del 1878. Anche questa tavola la dobbiamo all'Imp. Instituto Archeologico Germanico, che di queste pitture sepolcrali cornetane nei suoi monumenti (vol. XI, tav. XXV, XXVI e tavola d'aggiunta *A*) dette copia fedele nel disegno e nei colori. Questa pittura si annovera tra quelle del primo periodo pel modo con cui sono trattati i corpi, per la forma degli occhi, per l'assieme della composizione; per modo che si avvicina a quelle pitture alle quali abbiamo già rivolto la mente: alle tombe cioè del Morto, del Barone e delle Inscrizioni. Il Keck nota una pe-

culiare affinità fra questa pittura della tomba degli Auguri (che non si sa perchè il signor Dasti, il quale la scoprì, la volle detta a questo modo) e la tomba delle Inscrizioni.

La nostra incisione disegnata con diligenza rende bene il disegno della tavola colorita della pubblicazione dell'Imp. Inst. Arch. la quale lodiamo perchè lo merita proprio.

Come vedesi, offriamo un altro saggio di pittura murale; saggio che togliamo da una pittura di un sepolcro di Vulci (tav. VII). La tomba da dove proviene questa scena è una delle più considerevoli dell'Etruria non soltanto perchè reca una leggenda omerica tradotta con forme etrusche e allegorie della mitologia italica, ma anche perchè, come bene osservò il Martha (Op. cit.) è l'unica scena che ci rimanga informata a leggende nazionali della Toscana; scena tanto più curiosa in quanto si riferisce ai primi tempi di Roma.

I prigionieri s'avvicinano un per uno, Charun li aspetta; il terribile vecchio dallo sguardo sinistro gioisce della preda che ha fatto, mentre una donna alata, sorte di genio benefico, rivolge gli occhi su di lui, e con un gesto efficace sembra l'inviti a moderare la rabbia. Questa donna è forse il *genus albus* di cui parla Orazio (*Epist.* lib. II), specie d'angelo della vita che disputa gli uomini al *genus ater*, l'angelo della morte. Ivi il suo còmpito dura tuttora poichè la vittima colpita da Achille non è ancora spirata. L'ombra di Patroclo appoggiata sul suo scudo assiste al sacrificio offerto ai suoi Mani, come vi assiste

Achille che fa strage dei prigionieri troiani sulla tomba di Patroclo (Vulci).

Agamennone che occupa l'estremità del dipinto. Il quale ci deve molto interessare anche perchè il pittore qui è più disinvolto del consueto, e tenta il chiaroscuro e la prospettiva. Da questo disegnetto rileviamo difatti che l'ombra di Patroclo e il genio del bene sono collocati un po' discosti dal gruppo principale; e chi ben osservi vi trova perfino un tentativo di scorcio nella figura del prigioniero. Certo l'artista ivi si rivela conoscitore della tecnica dell'arte, e ne sarà forse presto padrone; ma per quanto ne divenga padrone gli mancherà sempre quella eleganza di fattura che dà gli effetti vaghi delle opere elleniche.

Si rammenti bene, dunque, che l'artista etrusco si compiace delle figure agitate; è inclinato alla rappresentazione di scene tragiche ed è come dominato dal sentimento verso il reale, il quale è sconosciuto all'artista della Grecia. — Accetta dalla Grecia quanto gli è necessario, ma non si infeuda così da rinunziare alle credenze del suo popolo e alle sue abitudini. Per la qual cosa nelle pitture etrusche se ti riesce di scoprirvi la tecnica greca vi scoprirai altresì che il contenuto è etrusco.

Il sentimento etrusco vi è palese perfino quando il soggetto rappresentato è ellenico; anche in queste pitture etrusche di soggetto greco vi è sempre un certo che pel quale lo studioso non esita un momento a distinguere le pitture etrusche dalle greche. Per queste ragioni le pitture etrusche, ripetesi, sono preziosissime perchè pongono sotto gli occhi costumanze di quel popolo

le quali sarebbero del tutto ignorate ove le tombe di Corneto, di Vulci e di Chiusi non fossero state violate dai dotti.

Pittura decorativa. — A rigore tutta quanta la pittura etrusca è decorativa; ma noi intendiamo rivolgerci essenzialmente alla pittura ornamentale; vale a dire a quella che ha per base l'ornato; i fogliami cioè, e le combinazioni capricciose di forme scelte dal regno vegetale. Ci siamo risolti di farne un paragrafo speciale per viemeglio richiamare l'attenzione dello studioso su questo genere pittorico, il quale gli Etruschi trattarono con vivacità. Togliendolo dagli *Annali dell' Inst. di corr. arch.* (1863), diamo una parte del soffitto della tomba di Corneto la quale ci ha occupato quando si è parlato dianzi di pittura figurativa (tav. VIII). Sarebbe cosa superflua quella di fare rilevare il garbo di questo ornamento: non importa essere dotato di un sentimento sopraffino per capirlo e per gustarlo. Notisi come vi è alternato ragionevolmente il grosso col sottile; la circonferenza con entro quella stella fine si contrappone con egregio risultato a quel motivo simmetrico ingegnoso con quei due svolazzi leggeri i quali ne fanno risaltare viepiù la superficie larga, innestando altresì questo motivo col primo della circonferenza. A questi contrasti lineari aggiungansi quelli che risultano dai colori, e si avrà l'imagine dell'effetto di questi ornamenti onde gli Etruschi empivano le tombe e arricchivano i vasi. Offriamo due frammenti di fregio che trovammo in vasi. L'uno quello che è segnato così (fig. 2) è un

NEL SOFFITTO DI UNA TOMBA CORNETANA TAV. VIII.

MELANI, Manuale di pitt. parte I^a U^o HOEPLI, editore

ornamento a palmette e animali in stile arcaico, l'altro fregio (fig. 3) à campanule e palmette, è di un vaso appartenente ad un'arte naturalmente

Fig. 2. — Tipo d' ornamento da vasi.

più sviluppata. In entrambi vi è gusto corretto; e la combinazione dei motivi è sì accurata e gentile da non desiderare di più.

Fig. 3. — Tipo di ornamento da vasi.

Pittura su vasi. — Plinio nel cap. 12 del Lib. XXXV parla con entusiasmo dei figulini etruschi; ci dà varie notizie intorno ad alcuni di essi, ci fa sapere che quel Turiano da Frigelle (o piuttosto Vulcani da Veio) invitato da Tarquinio Prisco a modellare la statua di Giove pel tempio che sorgeva sul Campidoglio, aveva

molta pratica nel dipingere le terre cotte, ci assicura che negli Etruschi c'era una vera ambizione pei vasi, che insomma non vi era edifizio etrusco considerevole il quale non fosse ornato con sontuosità di terre cotte dipinte. Vi erano fabbriche di vasi a Volterra, a Chiusi, a Tarquinia, a Veio, a Cere, a Vulci, a Adria, e a Arezzo. Anzi la fabbrica d'Arezzo — la Samo d'Italia — anche ai tempi di Marziale doveva essere molto riputata; Marziale difatti poetava:

> Aretina nimis ne spernas vasa monemus
> Lautus erat tuscis Porsena fictilibus.

Tutto questo facciamo notare pensatamente per la ragione che oggidì si nega da taluno all'Etruria qualsivoglia impronta originale e spontanea d'arte; e le si vuol contendere perfino di avere raggiunto un'alta perfezione nell'arte dei vasi fittili per quanto questa perfezione venga attestata dai molti e bei vasi i quali si sono rintracciati nelle tombe. Alcuni archeologi i quali veggono dappertutto influenza greca, i quali non sentono che ellenismo, han preteso di mostrare che se non tutti, almeno i più bei vasi dell'Etruria, sono Greci; cioè a dire eseguiti in fabbriche di Grecia o greche della Sicilia o della Magna Grecia. — La questione è trattata con vivacità specialmente dal Gerhard il quale ne scrisse largamente nella nota sua opera *Die griechischen Vasen Bilder.* Il Gerhard dice che i vasi trovati in numero straordinario nelle tombe etrusche non sono di fabbriche etrusche, ma greche, e giunge perfino a pensare che una co-

lonia di fabbricanti di vasi si fosse installata a Vulci; che è uno dei luoghi ove furono trovati di molti vasi e molto considerevoli. Questa idea fu trovata audace; e molti risposero confutandola prima e distruggendola dipoi; il Gerhard rispose; vari risposero e sostennero le idee pubblicate con tanto coraggio dall' autore del *Die griechischen Vasen Bilder*, ma dopo un lungo battagliare venuto il riepilogo si conchiuse in un giudizio, il quale se non altro ha l'autorità della logica: di ritenere cioè che etruschi si dovessero considerare quei vasi i quali recano rappresentazioni e inscrizioni etrusche e si dovessero considerare invece come greci quei vasi i quali portano naturalmente inscrizioni e rappresentazioni greche. Inoltre i vasi etruschi si distinguono da quelli greci, anche per la qualità dell'argilla la quale, negli etruschi, è meno buona di quella greca e perfino si distinguono dalla vernice la quale nei vasi etruschi è di qualità inferiore di quella adoperata dai Greci.

Secondo il Micali l'uso dei vasi dipinti presso gli Etruschi fu copioso dal primo al terzo secolo di Roma; migliorò la loro fattura nel IV secolo, durò nel V secolo e nel VI; ma al tempo di Cesare e d'Augusto i vasi già parevano antichi, e si cercavano come oggetti d'antichità nei sepolcri di Corneto e di Capua. Il Micali stesso anzi (*Monumenti inediti*) parla a proposito dei vasi etruschi dipinti, di epoca vetusta, di un vaso a tre manichi di straordinaria grandezza (del quale dà il disegno colorato a $^1/_5$ del vero) il quale dice che è solo esempio finora cognito

(1844) — in tra tante migliaia di vasi dipinti d'ogni età — di vaso a più colori. I contorni delle figure di questo vaso sono delineati sottilmente col pennello con finissimi tratti in color rosso. Il Micali crede che il vaso in discorso sia opera « indubitabilmente etrusca e dello stile più arcaico ». Crede inoltre che non sieno opere molto antiche il cràtere del Mercurio porgente Bacco infante e Sileno che trovasi nel Museo Gregoriano (tom. II, tav. XXXI, 1) e nemmeno crede molto vetusta la pàtera della Giunone, già del principe di Canino, e ora una delle gemme del Museo di Monaco. Taluno ritenne arcaici due vasi etruschi che pubblicò l'Inst. arch. (*Monum. ist. di corr. arch.* 11, 8 e 9 e dopo tav. XXXVIII) nei quali sono dipinte scorrettamente la storia di Atteone sbranato dai cani e quella di Aiace il quale si abbandona sulla spada (in uno), e Aiace che immóla un uomo nudo assistito da Charun (nell'altro); tuttavia dopo gli studi sagaci che si sono fatti su questo notevoli esempi di pittura vasculare, indubbiamente etrusca, si è conchiuso: la scorrezione notata più che significare una lontana provenienza dei vasi in questione, significa invece imperizia nell'esecutore.

E quando mai parliamo del vaso celebre scopertosi a Fonte Rotella presso Chiusi il quale è il più grande e il più ricco d'incisioni e che ora è una delle gemme del Museo etrusco di Firenze? Vogliamo dire il *vaso François* così chiamato in memoria di chi lo scoprì e ricompose nel 1845?[1]

[1] Il vaso *François* fu fabbricato da un Ergotimo figulinaio e pit-

È una grande anfora con manichi a volute, a cinque zone di pitture, tre sul ventre del vaso, una sul collo e una sul piede. Il Brunn che ne parlò negli *Annali dell' Inst. di corr. arch.* (1848) lo dette pure disegnato nel IV vol. dei Monum., tav. 54-58. Però mentre ivi secondo il Brunn (vedi *Revisione del vaso François*, Bull. dell'Inst., di corr. arch., 1863) lo stile del disegno delle figure nell'incisione è riprodotto in modo soddisfacentissimo, meno felice è stato il disegnatore riguardo al carattere delle inscrizioni. Il Brunn nota altre inesattezze nel dipinto del vaso, ma sono inesattezze di poco conto.[1]

Se dopo le clamorose e insistenti discussioni intorno ai vasi etruschi può parer cosa impossibile quella di riconoscere, in tanta copia di vasi, la provenienza loro per aggrupparli poscia in ordine storico d'età e di famiglia, in realtà non pare invece cosa molto difficile agli studiosi di ceramografia antica i quali scoprono, per es., delle caratteristiche di scuola, specialmente nell'artificio pittorico, nei vasi di Chiusi, di Tarquinia, di Cere e di Vulci; e così si facilitano il còmpito. In questi vasi è osservabile peculiarmente il brio dei cavalli e la finezza di certi ornati nonchè l'animo fiero dei combattenti. Una differente e ben distinta categoria di vasi —

turato da un Clizia ed è lavoro greco. Lo notiamo qui avendo riguardo al luogo dove venne trovato e al fatto che quel vaso può avere influito allo sviluppo della fabbricazione dei vasi figulini etruschi. Vedi, a questo proposito: Melani, *Manuale di Scoltura.* Ulrico Hoepli editore.

[1] Melani, *Manuale di Scoltura.* Parte I.

secondo il citato Micali — comprende tutti quelli che manifestamente dimostrano pitture imitative del fare antico. (Fig. 4 e tav. IX.)

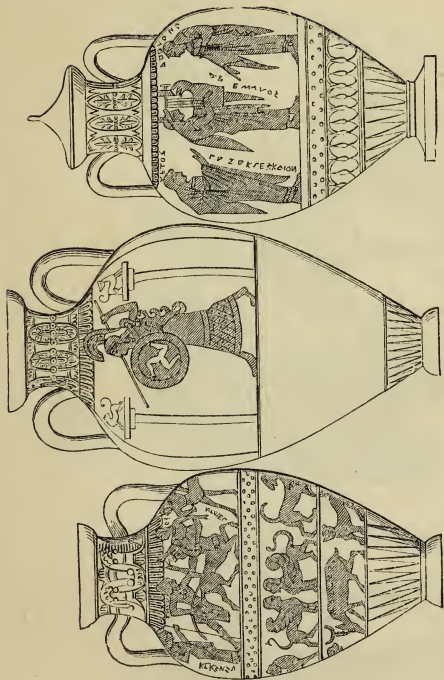
Fra i vasi rari si comprende il *vaso veiente*

Fig. 4. — Tipi di vasi.
(Le figure rosse staccano su fondo giallo.)

che il Micali dà colorito a tavola XLI del suo volume già citato, e dà inciso anche il Museo etrusco Gregoriano.[1] Vi è figurata la lotta di Atalanta con Peleo nei giochi e ludi di prodezza, instituiti a onore di Pelia. Vi si comprende una

[1] Osserva l'Helbig con ragione che delle incisioni fatte nel Museo Gregoriano bisogna servirsene con precauzione, perchè laddove le parti mancanti di un'opera sono restaurate, il carattere vi è alterato e reso con arte piu libera e elegante di quella originale.

Tipi di vasi (le figure vi sono nere).

Tav. X.

Lo sterminio dei Priamidi (da un vaso dipinto a figure nere).

Melani, *Manuale di Pittura*, parte I. Ulrico Hoepli editore.

tazza a due manichi proveniente da Vulci sulla quale sono dipinte figure nere su fondo giallognolo, una grande coppa a due manichi con figure rossiccie lumeggiate a più colori, nero, bianco e violetto, sopra un fondo di color pallido, che Otto Müller (*Die Etruscken*) e Raoul Rochette (*Journal de Savans,* 1841) dicono appartenere appunto, per la maniera del dipinto, ad una categoria ceramografica fenicio-babilonese o più semplicemente siro-fenicia.

A queste indicazioni frettolose uniamo questa tavola X che è disegnata con diligenza, e dove si vede in che modo si tracciavano, sulle figure a tinta intera, certe particolarità come ornamenti, pieghe delle vesti, ecc.

Conchiudiamo dunque: che è cosa impossibile si possa accennare ai tanti vasi scegliendo anche fra i più cospicui i quali si trovarono nelle tombe; speriamo pertanto che le notizie generali date intorno ad essi e quelle particolari date su qualcuno dei più insigni invoglino altrui a rivolgere l'attenzione su questa parte dell'arte antica italiana nella quale eccelsero davvero gli Etruschi; checchè la critica affetta da grecomania si sforzi a confutare prima e a negar dipoi l'altezza a cui giunsero i popoli antichi italiani in questa arte gentile dei vasi fittili, ormai perduta nelle altezzose goffaggini dei vasi pieni di colori e di fregiature ibride che ornano i salotti moderni.

CAPITOLO III.

DELLA PITTURA ITALO-GRECA.

1. Diremo poche parole intorno alla pittura italo-greca essendo scarsissimi i materiali che si hanno a disposizione su questo argomento. Intendasi per pittura italo-greca quella che si svolse nella Magna Grecia e in Sicilia, cioè quell'arte la quale segna, diremmo, il congiungimento dell'arte etrusca con quella greca per certa rassomiglianza cne questa ha con la prima. I dipinti pestani di cui parleremo e quei pochi capuani [1] che si conoscono sono frammenti troppo isolati per poter giudicare l'andamento dell'arte pittorica nelle regioni qui considerate. Nè poco migliore è la situazione riguardo alla parte sud-est dell'Italia. Colà i cosiddetti vasi pugliesi la cui fabbricazione ebbe per punto di partenza Taranto, e col tempo si propagò anche presso le popola-

[1] Salvo uno conservato nel Museo di Napoli questi dipinti sono tutti perduti (*Bull. nap.* Nuova serie, II, 10 seg. e 31 seg.).

zioni indigene dànno il riflesso della pittura contemporanea quale si sviluppò dalla metà del quarto secolo av. C. fino incirca alla metà del terzo. È cosa interessante vedere come quelle pitture vascolari talvolta segnino dei punti di contatto cogli affreschi di Ercolano e di Pompei. Ma disgraziatamente quelle pitture sinora sono state esaminate riguardo ai soggetti che rappresentano e nessuna ricerca è stata ancor fatta su i resultati che si possono trarre da esse a profitto della storia della pittura italica, in quella parte meridionale del nostro paese ove non è ignorato quanto l'arte fosse coltivata con gusto.

Malgrado tanta scarsità di materiale storico se fosse possibile formulare una opinione qualsiasi intorno alla pittura italo-greca, studiando l'ambiente e l'inclinazione dei suoi abitatori, questa opinione ci pare non potrebbe esser più favorevole di quanto saprebbesi desiderare. Spieghiamoci: anche ai dì nostri colui il quale si reca nel mezzogiorno dell'Italia riceve una impressione di viva meraviglia dal cielo, dal mare, dal paesaggio di colà. Chi dubiterebbe che codesta natura gioconda non debba avere influito sul temperamento artistico degli antichi?

Siamo persuasi infine che l'ambiente il quale ci occupa non potrebbe desiderarsi più favorevole a dare fecondo e bello svolgimento alla pittura. E qui ci viene in mente di accennare alla policromia la quale come sappiamo era coltivatissima nella Magna Grecia e in Sicilia. Dapprima non si volle credere a questa verità, ma dopo gli

studi dell'Hittorf e Zanth, del duca di Luynes, del Semper e del Serradifalco non è più lecito dubitare che gli artisti dei templi di Metaponto e di Selinunte ornarono di gentili colori e colonne e trabeazioni e muraglie. — E si ricordi bene, non ornarono a caso di colori le architetture, ma gli artisti ivi erano evidentemente guidati da un gusto fine, come rilevasi da questo frammento ornativo che, copiandolo da un tempio selinuntiano, lo offriamo qui inciso con molta diligenza (fig. 5). Ci duole non sia stato possibile di dare il frammento ornamentale in colore, ma dalle traccie qui indicate sperasi che il paziente studioso possa farsi un'idea abbastanza approssimativa della ornamentazione policromica; idea che può bene chiarire sfogliando le ricche e diligenti tavole dell'Hittorf e Zanth (*Architecture antique de la Sicile*). — L'Hittorf stesso anzi nel suo studio sul tempio di Empedocle nota che le colonne ivi erano tinte di giallo fino a un terzo, i triglifi erano turchini, il timpano del frontespizio era pure turchino, le diverse modanature erano dorate nei particolari ornamentali, e rosse erano le metope. [1] Ora se in quegli artisti era sì delicato il gusto del colore ci sembra sarebbe illogico pensare che mentre questo sentimento si palesa chiaramente in tanti frammenti architettonici, non dovesse istessamente palesarsi nelle pitture figurative o di paese. Perchè ci pare egualmente cosa poco ragionevole ritenere che in quelle

---

[1] Melani, *Manuale di architettura*, parte I. Ulrico Hoepli edit.

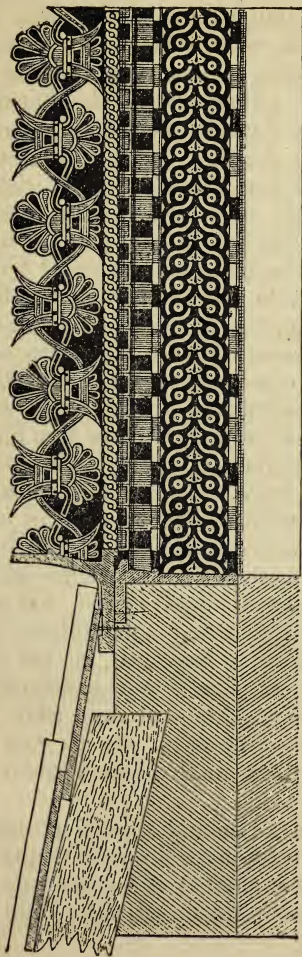



Fig. 5. — Ornamentazione policroma; Selinunte.

basse regioni italiche ove Zeusi ebbe altissime onoranze per la celebre Elena, che colorò per il tempio Crotoniate dedicato a Giunone Lacinia e per la qual pittura dicesi che Zeusi ebbe a modello cinque donzelle bellissime offertegli dai Crotoniati, non dovesse essere coltivata la pittura che s'è detto. Perchè no? Se risulta perfino dallo elenco delle spogliazioni operate dai Romani in Sicilia che in quei paesi si trovavano delle opere pittoriche preziosissime? Se narrano perfino gli antichi storici siciliani che Gerone II il quale da semplice cittadino fu nominato re di Siracusa nell'anno 270 av. C.; salito al potere non sapendo come impiegare i numerosissimi artisti i quali abitavano il suo regno ne scelse trecento dei più valorosi e dette loro incarico di costruirgli superbo e artistico vascello? — ove raccontasi che eravi una sala magnifica lodatissima per un pavimento in musaico in cui erano svolte parecchie scene dell'Iliade. Non tenteremo di appurare questi fatti; li riferiamo tal quale ci sono stati trasmessi dagli storici dell'antichità. Volendo essere ingenerosi ammetteremo pure che questi racconti sieno esagerati, ma per esagerati che sieno non sappiamo se ragionevolmente si possano negare così, da escludere affatto la conchiusione meno pericolosa che da essi risulta: che cioè la pittura nelle basse regioni d'Italia era stimata.

Accennammo ad alcuni dipinti pestani e capuani. Dicemmo rapporto a questi (i quali furono trovati in alcune tombe) che salvo uno conservato nel Museo di Napoli gli altri sono perduti.

Guerrieri reduci da

battaglia (Pesto).

Ulrico Hoepli editore.

Constatiamo con l'Helbig (*Annali dell' Inst. di corr. arch.*, a. 1865. — *Dipinti di Pesto.* Atl. tav. XXI del tomo VIII) che da quello che si può giudicare dalle incisioni, il disegno dappertutto è abbastanza rozzo.

Non esistono leggi di stile in quei dipinti; gli artisti per quanto abbiano avuto tanto coraggio di imitare il vero, i resultati non corrispondono alla loro audacia; anzi sono molto lungi da corrispondervi: è notato peraltro, in queste pitture, il carattere schiettamente nazionale. L' Helbig nello studio citato osserva a questo proposito che « esistevano a Capua contemporaneamente due direzioni di sviluppo artistico; l'una, la quale dipendeva dall'arte greca, favorita forse principalmente dall'aristocrazia ellenizzante ed introdotta da questa nei monumenti pubblici, l'altra nazionale ora visibile principalmente nei dipinti sepolcrali ».

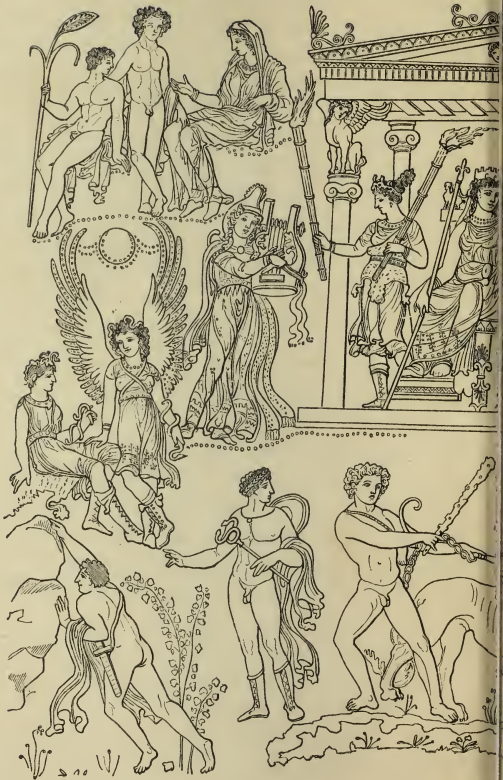
Sotto la medesima influenza greca sembra che abbia lavorato il pittore della tomba sterrata a Pesto nel 1865. Questi dipinti che furono trasportati al Museo di Napoli rappresentano guerrieri che ritornano vittoriosi da una battaglia e ricevono gli omaggi e le premure delle mogli rispettive e dei compaesani. La storia dei trionfatori è la più notevole (tav. XI); dirimpetto all'entrata della tomba vi è un altra storia rappresentante le offerte fatte al morto. Il disegno dei dipinti pestani è ricco e svariato; il colorito è vivace e fresco; vi è notevole la figura di un superbo cavaliero che monta un cavallo agitato, nel volto del qual cavaliero è bene impressa la

gioia ineffabile provata dalla vittoria e dal conseguente omaggio della gente. Anzi per rapporto alla fattura i dipinti pestani potrebbero essere ascritti a una delle epoche più considerevoli dell'arte greca; e forse non sarebbe mancato chi ve l'avrebbe digià ascritti se le acconciature lucane e i volti caratteristici, diversi da quelli greci, non avessero provato che ivi trattasi di un'arte originale. Sui volti sopratutto si richiama l'attenzione degli studiosi poichè è così spontaneo e considerevole il realismo che spicca in essi da potere bene ammettere che ivi si tratti di ritratti. Tanto l'arte italica vinse quella greca nell'arte del ritratto! Ciò, oltre ad altre ragioni, conferma la nostra supposizione che ivi trattisi veramente di un'arte originale influenzata dalla greca; la quale supposizione se l'avessimo abbandonata appena la scrivemmo poteva far nascere il sospetto che le pitture di cui parlasi potessero essere opera di greco artista. Ma ammesso anche, per ultima ipotesi, che fossero, bisogna ammettere che tal pittore si fosse informato così all'ambiente lucano da rinunziare alla sua educazione artistica. Il che è impossibile *a priori*.

Insistendo ancora su questo argomento parrebbe che avessimo la ambizione di portarvi quel lume che le indagini di specialisti non vi hanno ancora portato. L'Helbig più volte citato ha trattato questo soggetto rapidamente nella *Untersuchungen über die campanische Wandmalerei*, ma il dotto autore per primo riconosce che il suo scritto su cotal questione è ben lon-

Scena dipinta su un vas[o]

Melani, *Manuale di Pittura*, parte I.

oli, Museo Nazionale).

Ulrico Hoepli editore.

tano da esaurirla.[1] Nondimeno rimandiamo lo studioso al libro citato (cap. XX).

/ Le pitture ultime studiate, non avendo rapporto nè colle etrusche nè con quelle d'Ercolano e di Pompei, rappresentano dunque un saggio onorevole di pittura italica prima della conquista romana nella Magna Grecia.

Peccato che altri dipinti pestani trovati nelle tombe d'Albanella a circa sette miglia da Pesto, e altri ancora d'un altra tomba pestana (*Annali dell'Inst. di corr. arch.*, 1854) sieno oggi dispersi e che di essi solo restino le incisioni! Sembra però che i dipinti del Museo di Napoli sieno più antichi di questi ultimi notati e segnatamente poi di quelli d'Albanella in cui è traccia di decadenza; ammesso che tal giudizio si possa dedurre dalla maniera negligente con la quale sono eseguiti i dipinti stessi. Notasi inoltre così nei dipinti d'Albanella come in quelli della tomba pestana l'impronta nazionale, realistica, e la conseguente assenza di ogni influenza ellenica.

Tanto per soddisfare la curiosità dello studioso offriamo anche l'incisione di questa singolare composizione (tav. XII) la quale è dipinta in un gran vaso ansato a mascheroni che trovasi al Museo Nazionale di Napoli.

Sia possibile che nuove indagini possano rischiarare perentoriamente questo periodo storico dell'arte pittorica nazionale che è tanto incerto? Avanti o studiosi delle antichità italiche!

---

[1] Così il carissimo comm. Helbig ci scriveva oltre ad altre cose, in una lettera gentilissima della quale gli siamo grati.

CAPITOLO IV.

DELLA PITTURA ROMANA.

OSSERVAZIONI GENERALI.

1. La storia dei primi tempi di Roma è troppo intralciata di favole perchè sia possibile avere dei dati precisi per discorrere della importanza che dettero i Romani di quei tempi alla pittura. Varrone ci dà una notizia molto interessante per la storia dell'arte latina; ci dà la prima notizia storica su l'entrata dell'arte greca nel Lazio, discorrendoci della missione della quale furono incaricati Gorgaso e Damofilo di ornare il tempio di Cerere. Ma che specie di pittori fossero costoro? Forse semplici *enlumineurs de figures en terre cuite et de bas-reliefs?* come crede il Martha (*Archéologie Etrusque e Romaine*). Nevio pure discorre di pittori; cita un Teodoto e un Metrodoro filosofo e pittore assieme. Credesi, pertanto, che i più antichi pittori romani (pittori nel preciso senso della parola) non sieno anteriori al terzo secolo av. Cristo.

Se si considera la direzione verso cui il popolo romano avviava le arti apparisce chiaramente che intendeva addimostrare per mezzo di queste, la grandezza e la forza del suo dominio. Questo fine, è un fatto, i Romani lo raggiungevano di più colla grandiosa magnificenza della architettura la quale aggiungendo ordine su ordine di colonne e d'archi acquistava altezze enormi, che non coi lieti e umili prestigi della pittura. Sostanzialmente, dunque, i Romani si debbono essere serviti fin da primo della pittura, come ornamento gentile al quale non era necessario di rivolgere cure particolari. Dicesi che Roma ebbe scarso il sentimento dell'arte e lento il suo sviluppo nei tempi antichi, ma però osservasi che venne anche per l'arte romana il momento favorevole. Tutto ciò che si può intravedere nei primi tempi di Roma è questo: che i Romani accettarono l'arte etrusca e anzi la nazionalizzarono così, che recatisi dipoi in Grecia, i Romani, non gustarono sulle prime che i lavori arcaici; certamente perchè questi lavori e non quelli dell'epoca adulta, si avvicinavano agli etruschi i quali erano abituati a vedere e a pregiare a Roma.

Malgrado ciò non credasi che i Romani disdegnassero la pittura; certo questa non li ammalliava così come l'architettura nella quale eccelsero veramente. E prova che i Romani, o sia per ambizione o sia per soddisfare un gentile sentimento, tenessero in certo qual pregio anche la pittura, l'abbiamo nel fatto accertato che durante

il tempo il quale corse fra Augusto e gli Antonini i ricchi avevano le case ornate di dipinti alcuni dei quali comperati perfino a prezzi favolosi.

Intendiamo di dire dipinti greci i quali arricchivano assieme alle statue di Grecia le case signorili. Ora se era vivo nei Romani agiati il desiderio di ornare le pareti delle proprie sale di pitture, non è cosa irragionevole ritenere che a poco a poco anche la pittura indigena dovesse essere ivi incoraggiata dall'interessamento pubblico. Da questo fatto segue un'altra considerazione rispetto alla pittura dei Romani: che questa deve essere stata influenzata dai Greci. Non pensiamo che vi sia ragione al mondo la quale possa escludere questa influenza. Basta solo pensare, per ammetterla, alle vittorie che Roma ebbe sulla Grecia, alle opere greche che i Romani portarono nelle loro terre sui carri trionfatori, e ai molti artisti greci i quali non trovando più da fare nei propri paesi, corsero a Roma ivi attirati o dal nome che la città eterna ormai erasi fatto dappertutto, o dalla lusinga di lauti guadagni. Insomma, la pittura romana o per un verso o per l'altro progredì così come progredirono le altre arti. I soggetti che erano trattati principalmente dai pittori erano o mitologici o inspirati dalla epopea ellenica, come lo lascia supporre un passo di Quintiliano.

Pittura iconica. — Se le pitture sono scarse a dimostrare lo sviluppo dell'arte pittorica romana gli scrittori latini ci hanno tramandato però vari nomi di pittori che lodano perchè ec-

cellenti nell'arte loro. Anzi talvolta dalle parole di questi scrittori possiamo dedurre delle preziose considerazioni le quali ci mettono nel caso di apprezzare anche senza averne saggi rilevanti, la pittura dei Romani. Plinio, ad esempio, ci narra che tal Arelio poco prima di Augusto fu celebratissimo a Roma perchè dipingeva con eccellenza insuperata le fattezze femminili le quali studiava e riproduceva tenendo a modello le numerose donne che conosceva. Queste parole se esprimono cosa vera, senza esagerazione, sono preziose per noi perocchè denotano — come fra gli altri rilevò anche il Selvatico (*Le arti del disegno in Italia*) — che il naturalismo etrusco continuasse a Roma nelle opere d'arte; anzi ne caratterizzasse la scuola dalla greca sempre rivolta a idealizzare il bello tipico. Nè è da stupirsi se veramente i pittori romani si studiarono di riprodurre con sincerità il vero nelle somiglianze, poichè ebbero il medesimo proposito gli scultori ai quali, colla statuaria iconica, in ispecial modo s' aprì campo vastissimo per isfoggiare le inclinazioni personali.

Parlando della scoltura dei Romani [1] e confrontandola a quella dei Greci abbiamo avuto cura di rilevare che questi avevano voluto la bellezza e che i Romani invece si contentarono del carattere. — Si applichi questa osservazione alla pittura e si avrà anche di questa la particolarità saliente; la quale si accorda con quanto Plinio riferì rapporto a quel celebre Arelio. — Notisi

[1] Vedi Melani, *Scoltura italiana,* Ulrico Hoepli editore.

inoltre che il pittore più dello scultore è trascinato dai prestigi della realità. Vogliamo dire che l'arte pittorica più della scultorica comprende il linguaggio molteplice della natura per le stesse facoltà per le quali quella e' si distingue da questa. In sostanza i personaggi del pittore sono piuttosto caratteri che simboli, piuttosto uomini che dèi. Il pittore li circonda dell'ambiente a loro adattato, li colorisce colla luce opportuna e offre loro tutto quanto può contribuire a precisarne l'azione. Così il pittore è sommamente espressivo di sua natura. Non è improbabile che siasi coltivata anche la pittura iconica a Roma, così come fu coltivata con entusiasmo la scoltura dei ritratti. Che la pittura debba aver servito alla scoltura per avvicinar questa il più possibile agli effetti del vero per mezzo dei colori, è cosa ammessa. A chi non rammenta che amore si avesse a Roma ai ritratti bisogna ricordargli che ivi, intanto, si cominciava col fare una distinzione di questi ritratti: I ritratti in cera (*expressi cera vultus* o semplicemente *cere* spesso qualificate *fumosae veteres*, in causa della loro antichità); i ritratti in cera, dicevasi, erano coloriti per la ragione già accennata; cioè perchè l'effigie si avvicinasse di più alla realità. E gli altri ritratti eseguiti su tavola che si applicavano al muro — *in tabula* — si eseguivano col processo ordinario dice il Raoul-Rochette (Op. cit.) della pittura all'encausto. Questa specie di ritratto formava quindi una classe interessante della pittura dei Romani.

La usanza romana di applicare sul muro le

tavole o dipinte o scolpite viene confermata da una serie di fatti i quali non possono essere smentiti. È noto che i Romani per tutto il tempo che durò la Repubblica ornarono gli edifizi di bassorilievi d'argilla colorita, i quali si incastravano nei muri per ornarli e per arricchirli; nè è ignorato che mano mano che a Roma cresceva la potenza e il lusso, questo e quella si vollero manifestati in tutto. Così alla tavola dipinta si sostituì l'avorio dipinto il quale, d'altronde, si prestava più del legno a essere colorito. Notiamo di passaggio che s'è trovato che a Roma si fece largo uso dell'avorio e in ciò si è voluto vedere il gusto greco il quale anche qui si imponeva a Roma ricordando perciò la statuaria greca crisoelefantina. [1]

Nomi di pittori. — Si ammette che la pittura romana più della scoltura abbia sentito e conservato le influenze forestiere. « La pittura greca — osserva il Gentile (Op. cit.) — invase Roma ed era quella delle scuole che sorsero alle corti delle città orientali cui piaceva la rappresentazione patetica e eroica. » Cita, il Gentile, Timomaco di Bisanzio ultimo rinomato pittore di scuola greca, il quale lavorò ai tempi di Cesare e del quale si lodarono alcune tavole rappresentanti Aiace, Medea, Oreste e Ifigenia, soggetti tolti dal ciclo tragico. Ma i pittori che lavorarono a Roma

[1] L'uso di colori e l'avorio è antichissimo; si conosceva anche ai tempi d'Omero, *Iliade* IV, 141. È superfluo rammentare che nelle case di Pompei e Ercolano si scoprirono moltissimi oggetti d'avorio e perfino se ne scoprirono nelle sepolture etrusche e nei cimiteri di Roma.

non furono tutti greci, pertanto citasi dagli scrittori latini un pittore di quella famiglia romana dei Fabi la quale onorò Roma col valore e coi saggi consigli: Fabio pictor sarebbe costui, e avrebbe ornato di pitture il tempio della Salute; il suo nome è celebre.

Altri Fabi furono pittori: ma dove mai dipinsero? Si ignora. Citasi in Pacuvio (nipote d'Ennio il quale sarebbe vissuto un secolo dopo di Fabio pittore) un altro pittore famoso, e un Claudio Pulcher si cita, anche lui vissuto a cent'anni di distanza dal collega Pacuvio, e come questi era stato, egli fu egualmente pittore insigne di decorazioni teatrali; citasi un Turpilio il quale dipingeva colla mano sinistra; citasi un Titidio Labeone il quale dipingeva dei quadretti di piccole proporzioni; citasi un Fabullo Amulio e un Quinto Pedio come pittori della *domus aurea* neroniana. Si sa che Pedio era nipote a un altro Pedio magistrato, si sa che il pittore era muto e che fu educato all'arte appositamente perchè potesse supplire col disegno alla favella che non aveva. Si sa che Amulio ebbe stile grave; così Plinio a cui siamo debitori della maggior parte delle scarse notizie che si hanno intorno alla pittura antica. Plinio racconta di un tale Amulio che dipingeva in toga patriziale, precisamente come si dice di Buffon il quale si pretende che abbia scritto la sua grande opera vestito con abito di lusso. Amulio lavorava poche ore al giorno: tanto era persuaso che il costui lavoro fosse prezioso! Citasi un Ludio fra gli eccellenti. Per lui il genere paesaggistico prese a Roma novo

e vigoroso sviluppo; tanto che gli si vuole attribuire la pittura di Prima Porta, come vedremo. Notevole è il passo di Plinio (N. H. 35) che si riferisce a Ludio: *Ludio divi Augusti aetate... primus instituit amoenissimam parietum picturam villas et porticus ac topiaria opera lucos memora... blandissimo aspectu minimoque impendio.* Anche senza intendere alla lettera quel « *primus instituit* » a Ludio gli rimane abbastanza gloria legittima. Citasi un Lucio Ostilio il quale colla pittura acquistò tal popolarità da essere eletto console, e si citano altri nomi di pittori fioriti nel tempo del governo di Augusto, d'Adriano, di Vespasiano; ma sono nomi la cui conoscenza, se può soddisfare la curiosità discreta di qualcuno, arreca poco interesse allo studio dell'arte pittorica romana. Lo stesso Adriano si sa che dipingeva la natura morta. N'abbiam conferma — se ce ne fosse di bisogno — nella risposta che un giorno l'incauto architetto Apollodoro gli dette « *Vai a dipingere zucche!* » Dipinsero anche altri imperatori. Dipingeva Nerone e anche M. Aurelio aveva imparato il disegno.

Sotto la diretta influenza di così grandi auspici pare impossibile che l'arte pittorica di Roma non dovesse vivere una vita piena e lieta. Se si ha a stare alle traccie che rimangono di questa pittura latina, bisogna conchiudere che in buona parte lo sviluppo ne fu subordinato all'architettura della quale, la prima, intese sempre ad abbellire le masse.

Pittura storica. — La pittura storico-figurativa ebbe a Roma un considerevole impulso allorchè

sorse nel desiderio dell'imperatori e dei magnati di far dipingere su grandi pareti gli episodi più cospicui delle vittorie romane.

Osserva il Raoul Rochette (Op. cit.) che l'uso delle feste trionfali dette vigoroso impulso alla pittura su tavola, la quale, lo stesso Autore riferendosi a un passo dello storico Appiano, afferma che doveva essere familiarissima a Roma. Se ciò è vero bisogna dire che gli storici dell'arte in generale sono censurabili in questa parte, perchè di tale specie di pittura han tenuto ben poco conto. Stando anche a Quintiliano — prosegue il Raoul Rochette — non c'è da dubitare che questa pittura su tavola fosse usata dai Romani largamente. E come mai non c'è traccia oggidì di cosiffatte pitture? Forse perchè non dovevano servire che a decorazione. Soddisfatto il momento nel quale erano non solo utili ma opportune, quelle pitture si sperdevano in un cogli altri attrezzi di minor merito. Perocchè esse non dovevano mancar di pregi per quanto e' fossero pitture improvvisate. Chissà quanto ingegno e quanta bravura è andata perduta con le pitture su tavola!

Pensiamo che molti resteranno meravigliati dopo aver letto questa notizia: allora che diranno costoro quando sapranno che lo stesso Quintiliano accenna perfino all'uso della pittura su tela?

Aveva ben ragione Mefistofele quando, nella seconda parte del Fausto, gridava al giovin baccelliere: « Va via arrogante; — chi può avere un'idea stupida o savia che in passato non sia corsa nell'umano cervello? »

Ma riveniamo più direttamente all'argomento che c'interessa. Dicevamo dunque che la pittura storico-figurativa ebbe a Roma un considerevole sviluppo in particolar modo nell'epoca imperiale e notoriamente durante l'impero di Traiano.

Ora, dal momento che la pittura intendeva a rappresentare il trionfo delle battaglie e i principali fatti di esse non è cosa ragionevole quella di dubitare che quest'arte non dovesse segnalarsi con lavori eccellenti e numerosi. Diciamo dubitare perocchè delle tante pitture di questo genere le quali è presumibile sieno state eseguite, oggi non si ha traccia che in qualche documento il quale di codeste pitture non può dare, naturalmente, che una pallida idea. I vari accidenti guerreschi, il costume e la fisonomia dei popoli, il paesaggio, i monumenti, offrivano al pittore un campo d'azione tanto vasto quanto era favorevole al bello svolgimento di grandi pensieri. Nota il Raoul Rochette a questo proposito (Op. cit.) « se è permesso di giudicarne (delle pitture, cioè) dalle poche traccie storiche che conosciamo è lecito conchiudere che la pittura esercitandosi su tanti e diversi motivi, non deve esser rimasta al disotto del cómpito suo, nè il pittore inferiore al soggetto svolto *au-dessous de son héros* ». Plinio avverte che il più antico esempio di pittura usata nel trionfo, è dell'anno 491 di R. (263 av. C). quando cioè, M. Valerio Massimo Messala fece esporre nella Curia Ostilia il quadro rappresentante la battaglia vinta da lui in Sicilia contro i Cartaginesi e contro Gerone di Siracusa. Plutarco narra che Mario scappato dalla prigione

di Minturno, consacrò dipoi nel tempio di Marica, alla divinità, un gran dipinto in cui era rappresentata la serie delle avventure buone e cattive ond'era stata agitata la sua vita. Il soggetto di questo dipinto, sia pure che la immaginazione poco benevola lo ristringa allo sviluppo di pochi gruppi, non si può disconoscere che era tale da far spiccare la mente e la mano di un pittore di vaglia. Altra composizione considerevole dovette esser quella a cui accenna Plinio discorrendo di Silla il *Felice*. Il quadro rappresentava Silla, rivale fortunato di Mario, il quale sulle mura di Nola riceveva dall'armata romana la corona ossidionale; Silla spiccava fra mezzo al suo stato maggiore su una distesa considerevole limitata dalle fortificazioni di Nola, che nel quadro erano tracciate in bella prospettiva.

Anche nella pittura del trionfo di Pompeo un artista valoroso deve aver potuto sfoggiare i suoi meriti. Plutarco e Appiano parlano distesamente di questo trionfo e leggendo la loro descrizione cresce in noi il desiderio di vedere il grande dipinto che lo rappresentava e con il quale si glorificava un trionfo per mezzo di uno dei più solenni spettacoli pubblici che sieno stati mai offerti ai Romani, i quali, pure, erano abituati al fasto. È naturale che coll'aumentare d'autorità e di ricchezza, accrescendosi nei Romani l'orgoglio, queste rappresentazioni pittoriche dei trionfatori debbano essere venute viepiù frequenti. Delle feste solenni, con cui si ricevevano i trionfatori, non vi ha descrizione, per quanto diffusa e artistica, che ne possa rendere l'ef-

fetto superbo. Quanto mai dovettero essere sontuose e clamorose le feste fatte in onore d'Augusto! Se si ha a credere a Plinio, l'imperatore ordinò, lui stesso, che tanto sfarzo fosse riprodotto in dipinti e che poscia questi fossero collocati nel punto più frequentato del suo Fòro.

La pittura ormai essendosi incamminata per questa via è forza supporre che non dovesse rimanere stazionaria e neanche dovesse decadere sola, per mancanza di incoraggiamento. La pittura romana deve essere decaduta in un colle altre arti per mancanza di quell'ambiente favorevole che ne ispira le idee e queste le fa germogliare e crescere vigorose.

Pittura di paese. — E la pittura di paesaggio? Vitruvio discorre nei suoi libri di pitture di paese eseguite sui muri. Ei si esprime così a questo proposito (Lib. VII): nelle *ambulationes* vengono dipinti *portus, promontoria*, *flumina*, *fontes*, *euripi, fana, luci*, *montes*, *pecora, pastores per topia ceteraque quae sunt eorum similibus, rationibus a rerum natura procreata.* Plinio ci nomina addirittura un Ludio vissuto ai tempi d'Augusto, il quale avrebbe avuto per primo l'idea di pitturare paesaggi. Lo vedemmo. Dopo Vitruvio e Plinio, un sofista, Filostrato l'antico, in una descrizione che ci ha lasciato di una galleria di sessantaquattro quadri, ci offre particolari sulla dipintura paesaggistica dei suoi tempi. Questo scritto è stato variamente e più volte studiato e commentato [1] per sapere se in realtà

[1] I signori Brunn, Friedrichs e Mantz ne scrissero in Germania, e

la galleria della quale Filostrato dà conto minuzioso sia esistita o invero non sia che un parto di sua fervida immaginazione. Oggidì s'inclina a credere alle parole del sofista Filostrato, già combattute tanto violentemente.

Senza parlare ora delle pitture scopertesi a Pompei (alle quali vogliamo consacrato un capitolo speciale) e non volendosi dipartire da Roma e dalle vicinanze, notiamo subito le pitture scopertesi all'Esquilino nelle quali il paese ha parte non indifferente. Senonchè questo non essendo il posto nel quale si deve discorrere partitamente dei quadri, ma dovendosi ivi tracciare a masse d'assieme il carattere e lo sviluppo della pittura romana, riveniamo al cómpito nostro dicendo come a Roma s'intendesse e si praticasse la pittura paesaggistica.

Bisogna intanto ricordarsi che gli antichi non conoscevano la prospettiva; nè lineare nè aerea; o seppure qualche idea ne avevano avuta dal costante esame delle architetture (le quali a occhio intelligente realmente facilitano i prestigi delle sfuggite) tuttavia si può affermare, avendo in mente i dipinti che c'interessano e volendo esser generosi, che gli antichi ebbero pallidissimo sentore dei movimenti prospettici così come e' si sviluppano per rapporto alle linee e per rapporto al colore. Gli antichi praticavano una pro-

---

alla Sorbona a Parigi recentemente Filostrato è stato soggetto di tesi svolte dai signori Bugot e Bertrand. L'accenna anche il signor Michel nella *Revue des Deux Mondes* in un accurato studio sur *Le Paysage dans l'Antiquité* (15 giugno 1884) a proposito di un libro di Karl Woermann: *Die Landschaft in der Kunst der Alten Völker.*

spettiva intuitiva; intuivano cioè la decrescenza degli oggetti mano mano che questi si allontanavano dall'occhio dello spettatore ma non sapevano precisare correttamente le lontananze. « Nei paesaggi le dimensioni degli oggetti — nota bene il Michel nella *Revue des Deux Mondes,* cit. — decrescono progressivamente in rapporto al loro allontanamento dall'occhio dello spettatore, e quando nel quadro non vi sono dei fabbricati, gli errori che vi si possono rilevare non sono così grossolani da respingere gli sguardi altrui al primo avvicinarsi. » Rispetto poi alla prospettiva aerea si può ripetere quello che abbiamo detto rispetto alla lineare. Senonchè giova ricordare che nei tempi dei quali si ragiona il paesista non avea la pretesa d'imitare la pittura col prestigio dei colori; ei invece spesso coloriva i quadri a capriccio, non era tanto fantastico, ma era pertanto convenzionale e i colori adattava o credeva di adattarli al soggetto il quale si proponeva di trattare. Dicasi lo stesso per rispetto alle rappresentazioni paesaggistiche le quali non precisavano nè rammentavano un luogo qualsisia, ma sbocciavano dalla mente del pittore e questi col solo aiuto del sentimento le riproduceva con più o meno bravura. Non si dimentichi che la pittura a Roma sostanzialmente fu decorativa e perciò il pittore non aveva nulla che ne limitasse gli slanci della fantasia; talchè sovente era singolarmente bizzarro. A questo proposito si cita il quadro di Pompei rappresentante l'avventura d'Atteone ove il pittore sembra che non abbia avuto altro scopo fuorchè

quello di condensare, in tal dipinto, tutti i generi di paesaggio i quali si usavano a Pompei, niente badando all'effetto bizzarro che era per nascere da cosiffatta combinazione.

Musaici. — Questo genere di pittura fu usato dai Romani con abbastanza larghezza essendo il musaico fra le pitture quella che ha più resistenza. La qual proprietà non potea sfuggire ai Romani i quali intesero sempre a glorificarsi col mezzo di opere grandi e sontuose. A Roma si adoperò dunque preferibilmente il musaico nei luoghi che dovevano stare in immediato contatto coll'azioni atmosferiche; si fecero vólte di musaico, bellissimi pavimenti di templi, di basiliche, di terme, di edifici privati, anzi si raggiunsero a Roma in questo genere di pittura resultati considerevoli. Fra i cospicui musaicisti si cita un tal Soso il quale sapea ben imitare sui pavimenti dei triclini gli avanzi di una mensa; come buccie di frutta, ossicini, pezzi di carne tagliuzzata, foglie sudicie, ecc. Invero i soggetti preferiti dal Soso non erano troppo decenti; eppure, se si sta alle affermazioni degli storici, bisogna persuaderci che il Soso facesse fortuna a Roma con queste stranezze.

Non intendasi da quanto sinora si è scritto che il musaico a Roma si limitasse alla umile decorazione dei pavimenti o alla riproduzione di ornati da decorazione secondaria, no; — a Roma il musaico si elevò talvolta a rappresantare veri quadri storici di figura e si volle quasi rivale alla pittura; la quale non potea temerlo non avendo da vincere tante e così svariate difficoltà

meccaniche come bisogna le vinca il musaico. Ma anche di questo ne riparleremo fra poco; quando diremo di qualche frammento di musaico che Roma ha serbato agli studiosi.

NOTIZIA DI ALCUNE PITTURE ROMANE.

2. Stando alle affermazioni di Varrone e di altri storici dell'antichità compresovi Plinio, bisogna ritenere che fu alquanto tardi che si accettò a Roma di ornare i templi con pitture. Il primo tempio pitturato fu il già notato tempio della Salute (450 a. di R.) ove Fabio vi si distinse così, da esserne chiamato dipoi *pictor* da tutti. Decisamente le pitture del Tempio della Salute erano murali; lo assicurò il Mai chiosando un Ms. del Vaticano [1] e il Visconti nel *Journal de Savants* [2] assicurò che sono opera di Fabio più volte citato. Si racconta che queste pitture murali erano disegnate bene e colorite con vivace armonia di tinte. Dunque a Roma stando a questa affermazione verso la metà del quinto secolo già si praticava la pittura murale con intelligente franchezza. Di questo fatto bisogna tenerne conto per quanto non sapremmo dire quant'attendibilità possa avere.

Che l'uso di queste ornamentazioni pittoriche ai tempi d'Augusto fosse molto diffuso è dimo-

[1] Dionys Hal, *Framm.* XVI, 6 Mai.

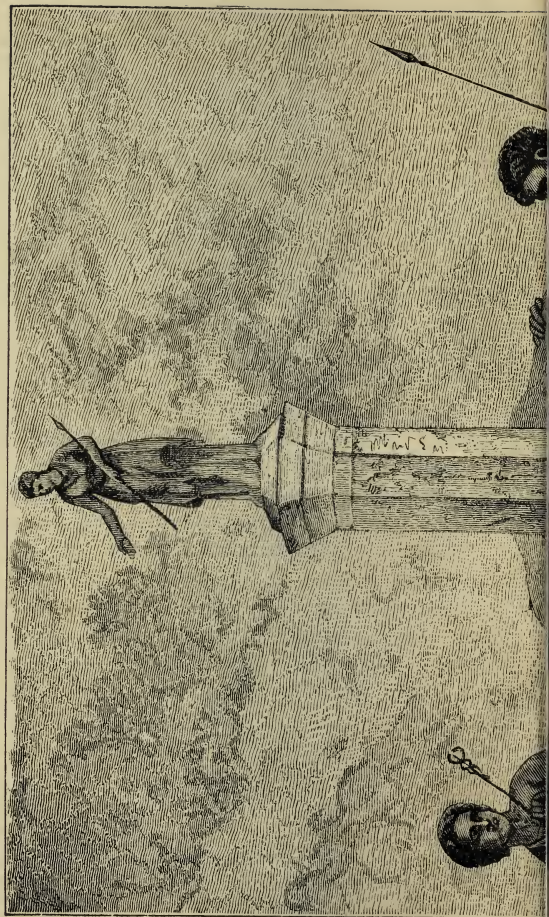
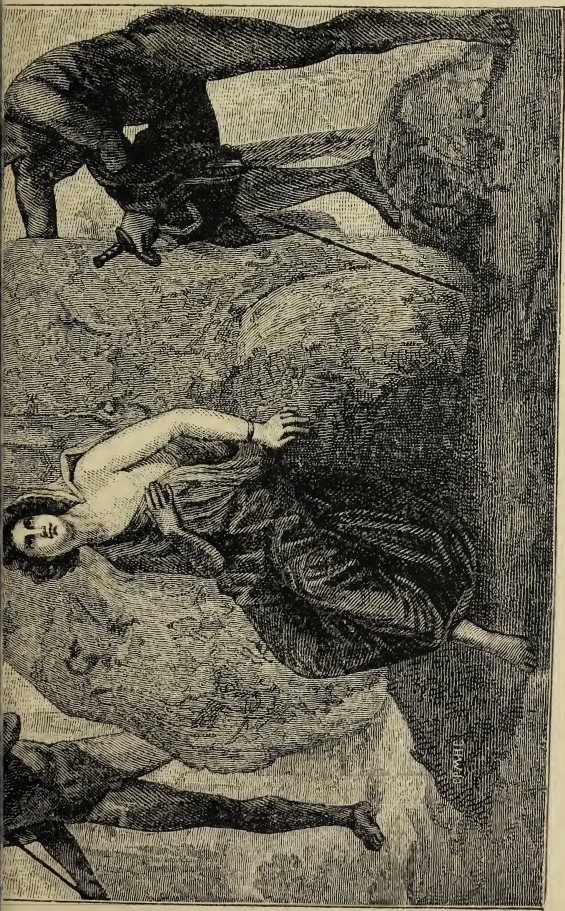
[2] 1817, p. 364.

strato da tante prove. Svetonio discorrendo d'Augusto osserva francamente che le case dei ricchi, a quei tempi, si ornavano con isfoggio di pitture: quanto alla pittura ornante i templi, non c'è nemmeno da dubitare che fosse in uso allora. Il tempio *di Giove* era tutto quanto ornato con pitture, e ne era pure il tempio *dell' Onore* e *della Virtù* e chissà con che sontuosità erano ornati molti altri templi romani dei quali è inutile che qui discorriamo, mentre gli scavi del monte *Esquilino* quelli di *Prima Porta*, del *Palatino* ci aspettano.

Nel 1869, diretti dal comm. Rosa e eseguiti a spese di Napoleone III, si fecero degli scavi al Palatino i quali riescirono preziosissimi per la storia della pittura romana. In quattro stanze, e non in tre come stampò il Selvatico, si trovarono le più belle e più conservate pitture romane; di cui abbiamo voluto dare le incisioni a viemeglio chiarire allo studioso il pregio di esse.

A chi appartenne mai la casa ornata da sì pregevoli dipinti? Discussioni ne sono state fatte. Il dotto archeologo Renier sostenne nella *Revue archéologique* [1] che questa casa dovesse appartenere a quella tal Livia la quale era odiata a morte dal figliuolo non potendo questi patire di dovere a lei la sua grandezza. Il Renier dedusse questa persuasione dal fatto di essere

[1] *Les peintures du Palatin* par MM. L. Renier e G. Perrot, *Revue archéologique*, 1870-71. Il Perrot ha riprodotto questo studio nelle sue *Memoires archéologiques* assieme a questo del Renier. Questo studio è ornato delle vignette a cui si riferisce.

La ninfa Io presso Argo, liberata da Ermete (Roma, Palatino).

Melani, *Manuale di Pittura*, parte I.

Ulrico Hoepli editore.

stato trovato nelle fondazioni della casa un tubo di piombo il quale serviva per condurre l'acqua e su cui ripetutamente erano stampate le parole: *Juliae Augustae.* Il Visconti e il Lanciani invece riconobbero in questa casa del Palatino la casa di Germanico ove si ripararono gli assassini di Caligola. Chi abbia ragione? Non sappiamo ne a noi qui preme di indagare.

Le pitture del Palatino sono come si è detto le più belle e le più conservate che possiede Roma antica (tav. XIII e XIV). Due di esse rappresentano soggetti mitologici. Nella esecuzione è superiore a tutti i dipinti, quello che rappresenta Io nel momento che Erme va a salvarla dalle mani di Argo. Come è espressiva la figura della giovinetta desolata i cui occhi rivolti al cielo fanno viepiù risaltare la melanconia che inspira! Dietro a lei, poco distante, sospettoso di esser mai sentito, si avvicina Erme, e da una parte Argo armato, ha gli occhi rivolti sulla sua vittima. Dice l'Helbig che questo quadro rivela una mano straordinariamente abile e franca; la gamma dei colori, la quale si svolge sur una tonalità chiara, produce una impressione armoniosa. Sarebbe molto difficile di trovare in Pompei tal figura la quale potesse eguagliarsi a quella dell'Io del Palatino; le proporzioni ivi sono più slanciate e più delicate, il colorito ivi è più trasparente di quello che nelle pitture della Campania. S'ha a spiegare questa singolare finezza di concepimento e di tecnica pensando che i pittori di Roma avevano più occasioni da potere studiare le pitture greche di

quello che l'avessero gli artisti di provincia? O piuttosto si ha a pensare alla influenza che doveva esercitare sui pittori di Roma l'eleganza e lo sfarzo femminile della grande metropoli e le realità ond'erano quei pittori circondati?

L'altro dipinto di soggetto mitologico rappresenta Polifemo che insegue Galatea; con uno sfondo di paese, sul conto del quale il Perrot scrive con ragione queste parole: « Je ne me rapelle pas de paysage antique où il y ait une plus heureuse et plus large interprétation de la nature. » Polifemo tuffato nell'acqua di un golfo si rivolge a Galatea che fugge seduta sur un ippocampo assieme a due galanti Nereidi; per dimostrare il pazzo amore che il Ciclope aveva per la superba figlia di Nereo, il pittore opportunamente collocò sulle spalle di Polifemo un amorino senz'ali il quale tenendo le redini in mano guida a suo talento l'aborrito amante di Galatea. [1]

La tecnica di queste e delle altre pitture somiglianti a queste scoperte al Palatino, pare si possa ritenere che sia quella dell'affresco.

Potremmo tralasciar di notare certe particolarità decorative di queste pitture del Palatino. Non si può veramente passare indifferenti davanti ai dipinti della terza stanza i quali, e per l'aggruppamento e per la finezza dell'esecuzione, ci pare che si debbano lodare così come l'Helbig ha lo-

[1] Su questi dipinti, come su tutto ciò che riguarda gli scavi del Palatino, si consulti la eccellente *Guida del Palatino* dei signori Lanciani e Visconti, i quali ne fecero anche un'edizione francese.

dato il quadro della Io amata da Giove. Sono paesaggi fantastici animati di gentili macchiette, son fregi composti di fiori, di fogliami intrecciati da genietti ridenti e danzanti, sono agili composizioni insomma, davanti le quali l'archeologo si ferma trasecolato. E come non restare egualmente stupito davanti il dipinto che è nella sala del Polifemo e Galatea rappresentante una via ove diverse case s' aggruppano, ove poche figurette s'animano provocando una illusione singolare nell' osservatore?

Bisogna proprio ammettere che il pittore del Palatino dovesse essere insigne e perciò che le pitture a cui abbiamo brevemente accennato rappresentino l'arte pittorica romana forse al suo apogeo. Su questo, intanto, non ci è menomamente da dubitare; — che le migliori pitture della Campania nonchè rivaleggiare con queste del Palatino, nemmeno le ricordano.

La pittura paesaggista antica di Roma è altresì bene rappresentata dai dipinti scoperti a Prima Porta, a 7 miglia circa fuori Porta del Popolo, nel 1863. Ivi si trovò una stanza con le quattro pareti tutte quante dipinte a paese così che all' entrare pare di trovarsi in mezzo a un giardino. Anche queste pitture, se eccettui le avaríe naturali che han sofferto qua e colà, sono conservatissime come quelle del Palatino. Il Brunn che rese conto di questi scavi nel *Bullettino dell'Inst. di corr. arch.* a. 1863, scrive francamente parole di entusiasmo su i dipinti di Prima Porta.

Immaginatevi una sala dipinta da cima a fondo con alberi fronzuti; o meglio, come dicemmo, im-

maginatevi d'essere in un giardino ove uccelli svariati che cantano, che beccano frutti, che si fermano sui rami d'albero, in un giardino stravagante e abbandonato con palme accanto a abeti, con frutti come mele e melegrane, accosto a piante esotiche senza ombra di caseggiato, nè di colonne, nè di un solo essere umano che gusti tanta letizia e tale rigogliosità di natura: immaginatevi tutto questo se volete avere una idea pallida di questa sala scoperta a Prima Porta. Diciamo pallida idea e lo ripetiamo inquantochè per quanto la fantasia vivace possa immaginare e alberi e uccelli e la frescura e il profumo dell'ambiente, le sfugge di certo l'esecuzione delicata della pittura, l'effetto del colore vigoroso per il quale questo dipinto e' si distingue così, da non far punto dubitare che ivi trattisi di opera di artista primario. E chi sia costui? Forse quel Ludio del quale abbiamo già parlato che, secondo quanto sappiamo, era stimatissimo a Roma per questo genere di pitture? [1] Si avverte che una iscrizione sur una pittura dello stesso genere trovata in un sepolcro della via Latina, nota che verso la fine del primo secolo dell'era nostra abitavano Roma artisti greci i quali erano riputati per esser bravi nel dipingere il paese.

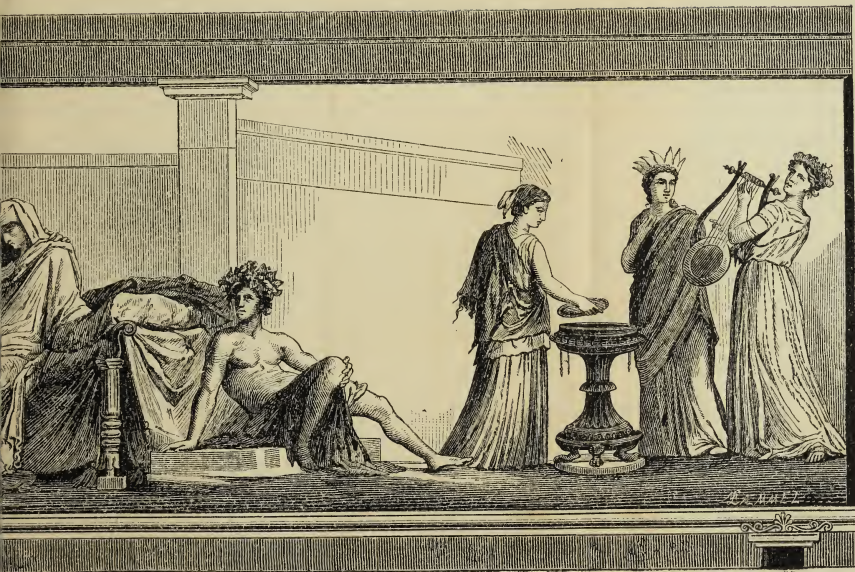
Questa pittura oltre a impressionare vivamente per la sua eccellenza desta meraviglia per la sua singolarità. Difatti mentre nelle pitture decora-

[1] Anche il Brunn inclina a credere che queste pitture sieno opera di Ludio (*Bull. dell' Inst. di corr. arch.*, 1863).

Le nozze d[...]

Melani, *Manuale di Pittura*, parte I.

Aldobrandine (Roma, Biblioteca Vaticana).

Ulrico Hoepli editore.

tive di Roma l'architettura c' entra sovente per la massima parte, qui, nella pittura di Prima Porta, invece vi è esclusa. Come mai questa novità? A che attribuirla? Probabilmente a una stravaganza del pittore, a un pensiero novo sbocciato spontaneamente? No: osserva il Brunn: « Sembra certo che la camera dipinta trovavasi in immediata vicinanza del giardino della villa: ma nella stagione estiva e nelle ore meridiane nemmeno l'ombra degli alberi bastava per offrire un sufficiente riparo contro l'ardore del sole. Si sentiva dunque bisogno d'un soggiorno più fresco, ma nell'istesso tempo restava il desiderio di non privarsi dell' amenità della campagna. Ecco dunque trapiantato il giardino sotto terra. Lo scopo dell'artista — prosegue il Brunn — qui non era più di decorare le pareti d' una camera con pitture sotto il punto di vista architettonico, ma di produrre per l'insieme una ben definita illusione. La camera gli diventava quasi la scena d'un teatro, sul quale figuravano come attori quelli stessi che venivano a trattenersi e riunirsi al convito o in lieta compagnia; e l'illusione doveva diventare tanto più forte se la camera, come dobbiam supporre, riceveva ampia luce da un apertura nel centro della vólta. »

Di fronte alle pitture citate il fresco conosciuto con il nome di *Nozze Aldobrandine* (tav. XV), il quale un dì (prima cioè che si conoscessero le pitture del Palatino e di Prima Porta) era citato fra le opere considerevoli di Roma antica, perde la importanza la quale già gli si attribuì. Questo dipinto fu trovato nel 1606 presso l' arco di

Gallieno a Roma; dapprima fu raccolto dal Cardinale Aldobrandini e dipoi fu portato in Vaticano dove c'è ancora. Come lo afferma il soggetto del dipinto questo rappresenta i prodromi di ricca cerimonia nuziale; la sposa vi spicca naturalmente acconciata con sfarzo, a destra di questa è il fidanzato e alla sinistra la pronuba. Vuolsi riconoscere in questo dipinto, specie nello svolgimento del soggetto, la imitazione di un'opera greca; e tanto più acquista consistenza questa opinione se si confronta il dipinto delle Nozze con un bassorilievo greco che rappresenta l'unione di Dionisio e Cora, il quale vedesi in una ara di Villa Albani. Comunque, le Nozze Aldobrandine se hanno il difetto di essere state lodate troppo, non debbono tuttavia essere dimenticate da colui che vuole farsi un'idea, per quanto è possibile larga e chiara, della pittura romana antica. [1]

Subito dopo di aver discorso delle Nozze Aldobrandine si può addirittura discorrere delle pitture che ornarono le Terme di Tito; alle quali pitture, i curiosi specialmente, dettero tanta più importanza in quanto pretesero di ravvisarvi gli originali da cui Raffaello si inspirò per le dipinture delle loggie Vaticane. Se ciò è vero l'imitatore questa volta, contro il postulato oraziano, sopravanzò il maestro.

Ad ogni modo queste composizioni galanti, le

---

[1] Nel *Bullettino della Commissione archeologica municipale* che si stampa a Roma i signori Visconti e Vespignani del fresco di cui si è parlato, dànno illustrazione sapiente e particolareggiata (luglio-settembre 1874).

quali rivelano fantasia pronta e mano franca, dimostrano bene che gli antichi Romani avevano gusto decorativo e mostrano altresì un tipo di pittura ornamentale.

Non si è ancora accennato alle insigni scoperte avvenute nei giardini della Farnesina nel 1879 quando per la sistemazione del Tevere vennero sterrati i giardini della Farnesina presso il ponte Sisto. Bisogna pur rilevare che vennero alla luce, allora, in una ricchissima casa patrizia dei tempi d'Augusto pitture e stucchi gentili. Fra le pitture meritano distinzione la nascita di Bacco dipinta su fondo rosso, che sta nel mezzo a altri quadri ove sono figure a semplice contorno su fondo bianco imitante lo stile arcaico. Di non minore interesse, per la eleganza del disegno e per l'armonia del colore, sono i dipinti in un' altra stanza in cui le pareti a fondo nero vennero spartite da agili colonnette alle quali si appesero festoni di foglie. Il fregio reca una scena figurata, piena di verità ma della quale è difficile precisarne il soggetto.

Secondo il Winkelmann dovrebbero esservi ben altri frammenti di pitture antiche a Roma, oltre ai citati; ma disgraziatamente i frammenti di cui discorre il dotto critico tedesco nella sua opera sono oggi distrutti. Non credasi per altro che Roma non possegga altre pitture oltre a quelle su cui abbiamo di già rivolta la attenzione.

Non si è tenuto conto ancora dei dipinti dell'Esquilino per quanto anche essi sieno tali da esser rammentati anche in un libretto come questo il quale non ha nè può avere in nessun mo-

mento pretese superiori al cómpito suo. Le pitture dell' Esquilino sono al solito decorative,[1] sono paesaggi dipinti con franchezza di mano, con macchia facile e ardita, con sentimento prospettico non volgare. La pittura vi è varia, vale a dire cambia opportunamente col cangiarsi della frappa che il pittore si propose di trattare; ma però essendovi manchevole il chiaro-scuro, quei dipinti non risaltano con ragionevoli effetti di colore; non dànno cioè quell'illusione giusta del vero la quale è una prerogativa singolare della pittura paesaggistica moderna (tav. XVI).

La pittura di paese così diffusa a Roma ci spiega, oltre ogni altra cosa, che i Romani dovevano gustare la campagna. E difatti se per un momento rivolgiamo la mente alle molte ville le quali occhieggiavano fra mezzo alle vaste praterie dei facoltosi romani, di Lucullo, di Pollione, di Mecenate, ci si persuade che il sorriso della campagna doveva esser proprio preferito a Roma, in dati momenti dell' anno, come è preferito oggi al concitato rumoreggiare delle città.

Se Roma non può offrire agli studiosi della sua arte antica che pochi saggi di pittura, questi saggi però sono tali da dare un'idea abbastanza chiara, se non appunto dello svolgimento storico esatto di quest'arte, almeno dei suoi più segnalati progressi; e sono altresì sufficienti, a testimoniare che la pittura romana deve avere avuto dei cultori valorosi.

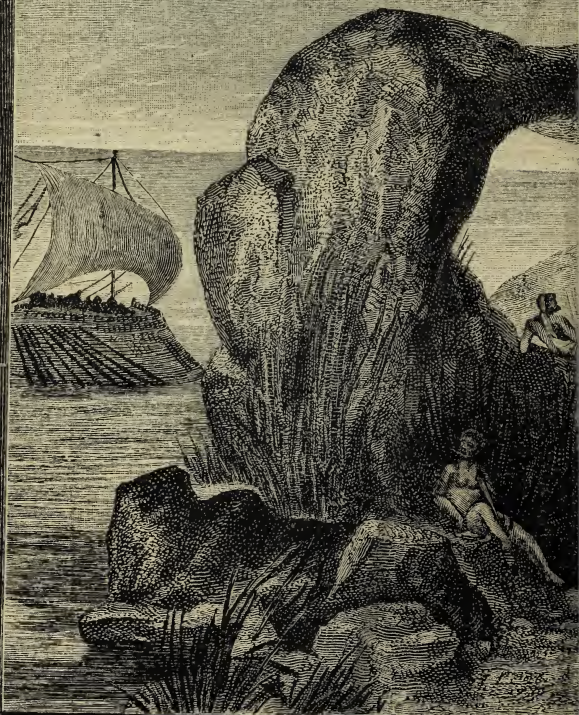
---

[1] Karl Woermann le prese a soggetto di un libro. *Die antiken Odyssee-Landschaften vom Esquilinischen Hügel zu Rom.*

Scena di paesaggio figurante l'ingresso d'A

Melani, *Manuale di Pittura*, parte I.

no secondo l'*Odissea* (Roma, Esquilino). Tav. XVI.

Ulrico Hoepli editore.

Musaici. — Dunque i Romani conobbero e praticarono la pittura in musaico; anzi già osservammo, a questo proposito, che siffatto genere di pittura essendo grandemente durevole i Romani lo preferirono spesso alla pittura a fresco. Si nota che prima di Silla, nel Lazio, non si diffuse la pittura a musaico e si nota altresì che il celebre dittatore molto s'interessò affinchè fosse ornato di pavimento a musaico il tempio della Fortuna di Palestrina. Questi musaici, i quali si debbono alle premure di Silla, si trovarono, difatti, molto tempo fa nel tempio della Fortuna a Palestrina; si raccolsero, e uno se ne collocò nella villa Barberini in Palestrina, l'altro gli stessi Barberini lo fecero trasportare a Roma ove si trova ancora. Il musaico di Roma pare che rappresenti le varie vicende a cui la Fortuna lancia la vita umana; — diciamo pare perchè le interpretazioni date alla istoria ivi svolta con gran lusso di paesaggi, di fiumi, di uomini, sono varie. V'ha chi credette di ravvisare in quel tramestio di uomini e di cose, il viaggio di Alessandro all'oracolo di Amnone, v'ha chi invece intese a provare che rappresentava l'incontro di Menelao e di Elena, e vi è stato perfino il Du Bosse il quale ha creduto di vedere in quella confusione bizzarra nientemeno che una carta geografica! Noi siamo di parere che fra le varie interpretazioni riportate e fra quell'altre che trascuriamo la più attendibile, anche perchè è la più opportuna, è quella che abbiamo enunciato la prima.[1]

---

[1] Vedasi: *Explication de la mosaïque de Palestrina.* — Barte·

Il musaico che c'interessa è considerevol
per l'importanza storica e per quella artistica
Per quanto, ben osservi il Selvatico (*Storia dell
Arti del Disegno*) « prima di Silla (vale a dire in
nanzi il musaico di Palestrina) dovevano i Ro
mani aver apprezzato le magnificenze dei mu
saici asiatici e greci » (sembra che Silla avess
portato dalla Grecia l'idea del pavimento Pale
striniano) « perocchè le loro armi vittoriose s'e
rano portate protettrici del re Attalo III a Per
gamo, la terra ove l'arte del musaico avea toccat
la massima perfezione. »

Comunque sia sta il fatto che da Pergamo s
trasportarono a Roma dei musaici, e che a Rom
si usò largamente il musaico pei pavimenti degl
edifizi pubblici e privati. Svetonio assicura ch
Cesare aveva ornato il pavimento della tenda d
un magnifico musaico. Insomma secondo la for
tuna o il desiderio dei committenti i paviment
a musaico si facevano più o meno sfarzosi; —
gli ornamenti geometrici, i giràli svelti si intrec
ciavano a vedute di paesi, a scene mitologiche
a fatti storici; i colori vivaci si accozzavan
spesso con gusto; la tavolozza, per altro, er
quasi sempre modesta.

In Vaticano trovasi un musaico ottagonale ch
è sempre citato. È diviso in otto parti, ciascuna
delle quali è ornata da una greca; nel centro è
la testa di una Medusa, eppoi la battaglia de
Lapiti e dei Centauri: il contorno del musaico è

---

lemy. Il quale crede che in questo musaico sia rappresentato il viag
gio d'Adriano all'isola di Elefantina.

Le Colombe di Plinio (Ro

Museo del Campidoglio).

Ulrico Hoepli editore.

arricchito oltrechè dalla greca, da un fregio che gira torno torno alle otto spartizioni ove nereidi, mostri marini si agitano galantemente svolgendo così una graziosa ornamentazione, la quale colla greca inquadra la parte, diremo storica, del musaico. Questo musaico così come si trova ora è ben diverso da quello che era originariamente: — s'intende che con molto gusto venne adattato alla sala rotonda del Vaticano ove fu innestato il vecchio al novo.

Dunque ivi una parte è antica, l'altra moderna. È antica la storia dei Centauri e dei Lapiti che proviene dalle terme di Otricoli sulla via Flaminia, sono antiche le nereidi che furono trovate a Scrofano nella Sabina, e il resto è moderno; ma sia per il gusto dell'innesto del vecchio col novo e poi anche per la fattura, il musaico del Vaticano fa grande onore ai musaicisti che lo adattarono e lo eseguirono.

Fa onore grandissimo al Soso che l'eseguì il musaico cosiddetto delle *Colombe di Plinio* (tavola XVII) che fra gli antichi musaici è il più celebrato. Il musaico del quale offriamo il disegno è tolto dall'originale che è in Campidoglio, proviene dalla Villa d'Adriano e si crede sia una delle tante imitazioni del vero originale. Un'altra parte del musaico è al Laterano; è qui ove il Soso con ammirabile bravura riescì a dare l'illusione degli avanzi di un banchetto.

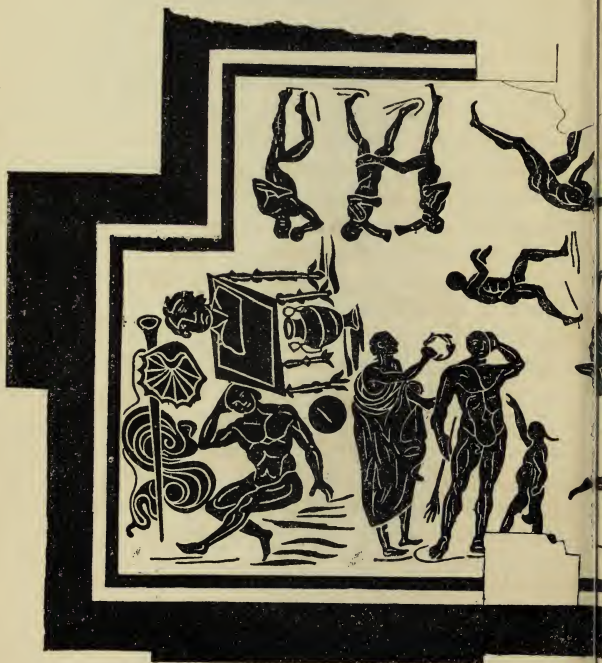
Oltre al musaico delle Colombe di Plinio ci siamo procurati il disegno del *Musaico Tusculano* il quale per quanto sappiamo non è stato ancora pubblicato che nei *M. dell'Inst. di Corr. Arch.* e

nel *Kulturhistoricher Bilderatlas* che il Springer stampa a Lipsia. Non già che il musaico che qui riproduciamo (tav. XVIII) sia monumento di gran merito artistico, ma è però molto interessante per le rappresentazioni sulle quali l'Hirzel, richiamò l'attenzione dei dotti negli *Annali Ist. corr. arch. a. 1863.*

Certo il musaico Antoniano del Museo lateranense, il cui disegno non vale troppo, è lavoro eccellente e molto migliore del nostro; ma il musaico Antoniano non è tanto considerevole per rapporto al contenuto quanto è il musaico Tusculiano. Ivi la composizione oltre a essere singolarissima è anche ingegnosa; le figure non sono disposte su una medesima fila nè con criterio di simetria; sono invece disposte affatto arbitrariamente. L'Hirzel nota che questo disordine ha un fine artistico; quello cioè che da qualunque punto fosse guardato il musaico, lo spettatore avesse sempre alcune figure che gli presentassero la faccia. Si capisce facilmente che il musaicista intese qui di rappresentare il campo di una palestra ove si fanno giuochi ginnastici, confusamente per tutto lo spazio della sala. A questo musaico singolare si potrebbe confrontare il musaico del Braccio nuovo del Vaticano che proviene da Tor Marancio perchè anche qui le figure sono disposte le une indipendenti dalle altre come nel musaico tusculano. Rispetto al tempo a cui rimonta le risposte sono peritose. Il Pinder, che ne parlò prima dell'Hirzel, l'attribuisce all'epoca di Adriano; l'Hirzel dopo aver detto che l'età di questo musaico è « molto difficile di precisarla » non

Musaico d

'uscolo.

Ulrico Hoepli editore.

crede, come il Pinder, che nell'epoca adriana si potesse fare « lavoro cattivissimo » come è questo del musaico di Tor Marancio. A Roma si conservano anche gli avanzi che ornarono le

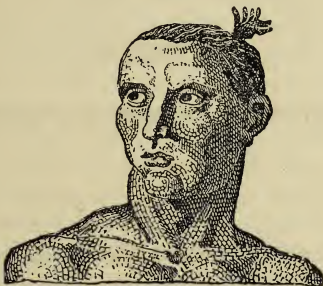



Fig. 6. — Musaico nelle Terme di Caracalla.

superbe terme di Caracalla.[1] Eccone qua una testina la quale è sufficiente a mostrare la intelligenza dell'esecutore (fig. 6) essendo disegnata dall'originale con grandissima diligenza.

---

[1] Melani, *Manuale di architettura*, Parte prima. Ulrico Hoepli editore.

CAPITOLO V.

DELLA PITTURA DI POMPEI E DI ERCOLANO.

OSSERVAZIONI GENERALI.

1. A chi non ha ancor visitato Pompei gli si può dire proprio quello che il Guizot rispose a una signora la quale non aveva ancor letto lo Shakespeare: « Vi rimane tuttora un gran piacere da gustare ». Veramente le rovine di Pompei esercitano sur animo bennato dolcissima e indimenticabile impressione. Le rovine sono sempre poetiche, ma quelle che c'interessano hanno un'attrattiva ben differente da quella delle altre rovine. Ivi è la storia pietosa che s'impone alla mente. Pompei era una ròcca nel mezzo della pianura, abbondante di popolo, di ricchezze, di traffici, per avere il mare e il fiume vicino, abbellita dal numero e dalla grandezza dei pubblici edifizi e dallo splendore delle arti. Tanta ineffabile benignità di natura, tante ricchezze e bellezze accumulate col corso dei secoli e cresciute poi per la pace solenne in cui si trovava

l'Italia al primo tempo dell'Impero, disparve improvvisa; in due giorni; per una fiera eruzione del Vesuvio. La Storia di Pompei e d'Ercolano — altra còlta e ornata città — come non vi è nessuno che la ignori, così s'impone alla mente pensosa dello scrittore il quale ricerca le vicende artistiche di quelle ridenti città della Campania la cui attività destò tanto interesse ai ricercatori di cose antiche. E invero Pompei rende esatto conto della vita di provincia nell'Impero romano. Sappiamo come si vivesse a Roma — l'hanno detto gli scrittori latini — ma se non fosse stata dissepolta Pompei come si sarebbero potute conoscere le abitudini di provincia? Con le lettere di Cicerone è facile mettere assieme la vita cotidiana di un uomo di Stato, con le satire d'Orazio si capisce facilmente la vita del *flâneur* dondolante nel Foro e nella Via Sacra, con Giovenale per guida è cosa facile di penetrare nei convegni miserevoli della metropoli popolosa; ma della vita di provincia chi ne parla? Ecco perciò spiegato e giustificato l'interesse constante con cui i dotti seguirono e seguono i lavori di scavo di Pompei. La storia della città, d'altronde, si legge tutta sulle rovine e particolarmente sulle pitture murali onde sono adornate le pareti degli edifizi pubblici e signorili. A Pompei, nota il valoroso Nissen (*Pompeianiche Studien*), lo sviluppo dell'arte andava d'accordo con il lusso il quale dopo l'impero cresceva, cresceva sempre. Con parola efficace il Nissen mostra la grande ambizione che in un certo tempo si era diffusa in Pompei di possedere opere d'arte: chiama questo ardente entu-

siasmo, la febbre dei monumenti: *Denkmalsfieber*. E difatti la borghesia di colà ricca, petulante, che ambiva allo sfarzo dopo aver principiato a godère le soddisfazioni che prima parevano riservate soltanto alle grandi famiglie, ora era altera di vedersi ogni giorno di più pareggiata alla nobiltà di cui prendeva il posto, potendo disporre di mezzi considerevoli.

È strano che nessuna pittura si riferisca al passato religioso o eroico dell'Italia; qua e là qualche dio indigeno, qualche leggenda italica; a Ercolano, una parodia della fuga d'Enea dopo la presa di Troia, a Pompei cinque o sei scene la più parte abbastanza incerte e di cui una rappresenta verosimilmente Enea ferito guarito da Venere. Invece la mitologia greca vi è sparsa dappertutto; l'Olimpio ivi sovraneggia con tutta la sequela dei suoi dèi e degli eroi. I quadri più cospicui riproducono scene del ciclo eroico dell'Ellade; il sacrificio d'Ifigenia, la morte di Laoconte, i viaggi d'Ulisse, il riconoscimento di Achille fra mezzo le figlie di Licomede, Oreste e Pilade, ecc. Come mai tal preferenza? Da che mai sia nata questa strana e ingiusta dimenticanza della leggenda italica in favore di quella ellenica? Nelle città della Campania non si può dire si sdegnasse la vita latina, anzi i costumi romani rivivono nelle abitudini dei Pompeiani; ed è così diffusa la popolarità delle memorie latine, che in Pompei stessa si trovarono traccie di versi Vergliani su pei muri. Ben fu osservato dunque che a Pompei le abitudini della vita sono romane, ma le imaginazioni sono greche (Martha,

Op. cit.). È la Grecia, la Grecia sola, che fino da molti secoli, ha coltivato e formato quelle imaginazioni. Omero è il primo libro che si offre alla gioventù di colà; sono le favole greche che incatenano fin da fanciulla la fantasia di quelli artisti i quali tuttora sorprendono chi visita Pompei e il Museo di Napoli.

Il Boissier (*Promenades archéologiques*) ha avuto la pazienza di contare le pitture del catalogo del Helbig e ha trovato che su 1968 dipinti che questi ha descritto e classificato, ce n'è un po' più di 1400 — quasi tre quarti dunque — che in qualche maniera si riferiscono alla mitologia; vale a dire rappresentano le avventure degli dèi o le leggende del ciclo epico. È singolare che questi dèi e questi eroi si presentano ai loro adoratori principalmente in forma di Amori. L'Helbig — il quale sulle pitture di Pompei ha stampato due opere [1] le quali chiunque vuole studiare Pompei bisogna che le conosca (perchè Helbig è uno di quei critici sagaci e coscienziosi alle cui indagini ci si può fidare senza pericolo di pentirsene dipoi) — l'Helbig, dicevamo, conferma la nostra considerazione e osserva nel suo *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte campaniens* quello che noi osserviamo e che anche il Boissier pure osservò; cioè, che i pittori pompeiani preferiscono a ogni

[1] *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte campaniens.*

Untersuchungen über die campanische Wandmalerei.

altro tema quello dell'amore. Le altre pitture sono o riproduzioni d'animali e di natura morta o paesaggi o quadri di genere. Lo stesso Helbig anzi distingue in due categorie i quadri di genere: vi sono intanto quelli nei quali si rivela un miscuglio di realità e di ideale che rappresentano a mo' d'esempio: Ero alla caccia, gli Amori che vendemmiano, le donne occupate nella acconciatura e aiutate in questa dagli Amori, ecc.; e quelli che sono affatto realisti e che hanno a soggetto le scene della vita cotidiana dei Pompeiani senza frondeggiature nè abbellimenti. Questi quadri di genere sono quelli che destano il più grande interesse nel visitatore di Pompei perchè non tanto acquistano tal interesse pei pregi artistici, quanto anche per la ragione che ci mettono al corrente della vita ordinaria di quei tempi e di quel popolo. Senonchè i pittori di queste scene reali, le quali han persino il prestigio di rianimare la città dissepolta perchè riproducono tali quali erano le abitudini più comuni dei suoi abitatori, queste scene dicevasi nè pel numero, nè pel contenuto pittorico possono essere ragionevolmente confrontate con i dipinti che hanno richiamato la nostra speciale considerazione: coi dipinti di tema mitologico o epico.

Dobbiamo ivi toccare anche alla parte architettonica di queste pitture murali, essendo quella che sovente vi spicca singolarmente e dove si fa viepiù manifesta agli occhi nostri la fantasia originale dei pittori. Sono tempietti con colonne svelte, con trabeazioni sottili, intrecciate allegramente da fogliami e da girali capricciosi; sono

riquadri sottili e delicati i quali si ripetono spesso e che rivelano negli esecutori una rapidità di concepimento e una agilità di mano sorprendenti. Nè i quadri di paese mancano — come dicemmo — nelle pitture di Pompei, anzi ve ne sono moltissimi, forse la parte maggiore dei quadri di soggetto mitologico hanno un fondo di paese; niente interessa se questo si armonizza poco o molto col soggetto rappresentato. Si può dire, del resto, che il paese i Pompeiani lo trattarono nei suoi aspetti più svariati e l'applicarono in qualsivoglia possibile modo; da farlo servire di fondo, come abbiam detto, a scene derivanti dalla mitologia, fino a farne soggetto particolare di quadro ora reale, ora imaginario. Questi diversi generi paesaggistici i quali oggi chissà mai a quante classificazioni darebbero luogo — paese storico, architettonico, archeologico — si trovano a Pompei ora accompagnati, ora isolati secondo la fantasia dell'artista. Alcune di queste pitture occupano tutta una parete, e v'è manifesto il carattere decorativo affatto convenzionale, altre simulando delle aperture fatte nei muri rappresentano il paesaggio che da esse si vedrebbe, altre infine, per quanto sieno dipinte a fresco sulle pareti, sono di piccole proporzioni e fanno l'effetto identico dei nostri quadri che ornano le stanze.

Per quanto le rappresentazioni paesaggistiche di Pompei sieno varie, una nota particolare le accomuna; le accomuna una certa convenzionalità abbastanza simpatica perchè derivante da un sentimento fino di certi effetti estetici i quali pur ripe-

tendosi sono ben lungi da generare quella uggiosa monotonia la quale allontana qualsiasi entusiasmo. Questa convenzionalità deriva e dalla prospettiva intuitiva, che dà resultati assai modesti e dalla tavolozza la quale ha accenti vivi e allegri; ma anche questi limitati. Aggiungi che generalmente il paese è fatto di maniera; talchè essendovi davanti è superfluo domandarsi che albero sia quello e cosa rappresenta precisamente quel caseggiato. Tranne pei cipressi, il cui contorno singolare li distingue dagli altri alberi, gli antichi non si occuparono di caratterizzare la specie degli alberi colla esatta rappresentazione del fogliame; crediamo di non errare a asserire che l' antica pittura di paese non ha che i paesaggi della Villa Livia a Prima Porta ove la specie degli alberi sia resa e resa con singolare intelligenza.

Nelle varie pitture di paese della Campania particolarità e assiemi, per conseguenza, sono generalmente convenzionali. Non sono convenzionali le pitture di genere; quelle che si è detto destano viva curiosità nel visitatore; perocchè il loro contenuto pittorico è tolto, in un coi personaggi, dal paese ove vennero dipinte.

Quelle pitture libertine rappresentano donnaccie scollacciate; verosimilmente sono quelle medesime che in Pompei faceano vile mercato della propria carne, vendendola in quelle cellette il cui passo, mentre era pubblico quando la vita ferveva nella ridente città, ora invece è vietato ai più. Quelle pitture che rappresentano o i viziosi che hanno davanti il bravo bicchiere o una

scena dell'anfiteatro, è naturale che debbano essere copiate dal vero; tanto ivi l'espressione è sentita e manifestata dal pittore con sincerità. Ha ragione perciò l'Helbig a affermare che i pittori di questi quadri imitarono con fedeltà quello che si mostrava davanti agli occhi.

Quanto ai numerosissimi quadri di soggetto epico e mitologico pare si possa ammettere che i pittori dovessero esserne esecutori materiali soltanto, e che la composizione dei quadri appartenga invece a altri. Laonde come ciò spiega la singolare fecondità e rapidità degli artisti pompeiani, così dimostra che questi non erano inventori ma copisti; — tale è la conclusione accolta da critici eminenti. Conclusione grave anzichè no, perchè provoca una serie di domande le quali non sono meno temibili di quello che fu temibile la conclusione. E da chi ebbero l'ispirazione i pittori pompeiani? Forse i modelli loro appartennero a una scuola pittorica considerevole? appartennero invece a varie scuole? L'Helbig fa rilevare che a Pompei sono opere le quali hanno un carattere a dirittura personale; sì che al primo vederle diresti che non possono assolutamente essere aggruppate con le altre pitture pompeiane. Cita a questo proposito il celebre quadro del *Sacrificio d'Ifigenia*, del quale discorreremo più in qua. Orbene l'Helbig osserva che la disposizione regolare del quadro il colore, le acconciature dei personaggi ricordano un' epoca artistica assai antica. L'illustre archeologo dell'imperiale Instituto germanico, non pretende di attribuire il superbo dipinto a una epoca lonta-

nissima; crede invece sia di un pittore al quale garbava l'arte arcaica o sivvero che in realtà sentiva come sentivano gli antichi pittori; e abbia perciò, in questo dipinto, lasciato traccia onorevole della sua maniera. Di questi capricci arcaici Pompei ne conta pochi; invece le pitture di Pompei si somigliano fra loro così che le diresti tutte di una sola scuola. La quale secondo il nostro valoroso amico, è quella che fioriva alla Corte dei successori di Alessandro.

Dunque secondo l'Helbig l'arte Alessandrina ovvero sia *ellenistica*, è quella che ha guidato le fantasie le quali hanno vagamente istoriato le case pompeiane.[1]

Confronti fatti sui testi letterari riguardo al contenuto rappresentato, confermano che la ispirazione era comune ai pittori e ai poeti.

Le idee originali dell'Helbig state opportunamente esaminate e studiate han trovato appoggio presso studiosi competenti e perciò è lecito conchiudere che le idee dell'Helbig a questo proposito sono accettabili, almeno per oggi. Le pitture pompeiane sono veramente copie di quadri del tempo dei successori di Alessandro: ne hanno l'impronta. Ma la quistione difficile e intralciatissima non finisce qui, e l'Helbig col suo acuto ingegno avendolo capito ha voluto continuare le indagini interessanti fino a farci sapere se queste pitture ellenistiche furono dagli ar-

[1] Non si confonda *ellenico* con *ellenistico*. In Germania chiamano letteratura ellenica quella che ha fiorito avanti Alessandro e ellenistica dicono quella letteratura che è venuta dopo.

tisti pompeiani copiate con fedeltà; e se non lo furono, fino a che punto ispirarono la fantasia dei pittori dei quali c'interessiamo. Mostra frattanto il nostro Autore, per mezzo dello studio delle pitture pompeiane, che fra gli originali e le copie dovevano esservi delle differenze.

Le case di Pompei erano per lo più piccole, il pittore aveva perciò da dipingere pareti di modeste proporzioni; per la qual cosa le grandi composizioni ridotte a tali ambienti assumevano novo carattere e diventavano così quadri di genere. Nè la somiglianza la quale si nota fra i dipinti di Pompei è da imputarsi alla scuola onde s'inspiravano quei pittori ignoti. Gli artisti di Pompei — osserva l'Helbig — erano padronissimi di scegliere, e nella scelta si vede che preferivano le scene vispe e gaie e che rifiutavano sistematicamente le scene di soggetto lugúbre; — anzi se talvolta gli artisti pompeiani o pel bisogno o pel capriccio dipingevano una scena triste ne la avvivavano con qualche particolare il quale attutiva in modo sensibile la melanconia, la quale poteva inspirare. I pittori alessandrini avevano una diligenza speciale nella pittura delle minuterie dei quadri; i pittori pompeiani invece non l'ebbero. Perchè compresero che sarebbe stata inutile dacchè i costoro dipinti non erano fatti per essere dipoi illuminati dalla luce radiosa del sole che ne avrebbe fatto risaltare i difetti delle particolarità, ma dovendo invece essere illuminati da debole luce (la quale il più delle volte veniva dalla porta d'ingresso della saletta; unica apertura che eravi), era tempo sprecato quello

che si sarebbe dovuto impiegare a studiarne con pennello industre le particolarità. È segno che i Pompeiani, per quanto copiassero dalle pitture ellenistiche i motivi dei loro quadri, non avevano il solo merito di eseguirli materialmente, ma li sapevano opportunamente applicare. Laonde si dice con troppa fretta che i pittori di Pompei e di Ercolano e' furono copisti; diciamo almeno copisti intelligenti, volendo essere inutilmente severi; perchè a studiare nel suo complesso la pittura pompeiana n'esce un alito di vita originale il quale sta a dimostrare le abitudini veramente artistiche dei pittori. Vogliamo escludere dal nostro esame quei quadri i quali raccontano la storia intima di questo popolo ove si è visto che il pittore di Pompei non ha avuto davanti sè che il vero e questo ha tentato e sovente è riescito di riprodurre con efficacia; vogliamo comprendere invece tutti i dipinti di soggetto ellenistico e vogliamo chiedere se nel loro complesso non c'è impronta soggettiva così spiccata, da giustificare il nome di *pompeiana*, nome che diamo a questa pittura la quale ancora ride, vorremmo dire, con grazia petulante, in mezzo alle case sfasciate le quali ispirano una poesia pur essa caratteristica; tutta pompeiana. Ha ragione il Boissier (Op. cit.): « Il pittore pompeiano o che inventi o che imiti, è sempre grazioso e simpatico »; la sua mano rapida, il sentimento fino che spiega nella esecuzione di quelle colonne che si slanciano sottili sottili, che sorreggono cornici capricciose ora orizzontali, ora arcuate, l'agilità sicura con cui rese gli svolazzi i quali con-

tornano lietamente quelle masse di colore vigoroso e gaio, su cui staccano belle figure volanti, tutto insomma, contribuisce a destar l'ammirazione verso quel pittore anzi verso quei numerosi pittori i cui nomi sono ignoti.

Della colorazione di queste pitture è molto difficile parlarne; tanto chè invece di una vaga descrizione di colori, di toni, di valori, ecc., offriamo la tavola cromolitografica a principio del volumetto, la quale abbiamo fatta eseguire appositamente perchè gli studiosi abbiano davanti gli occhi un tipo di pittura pompeiana.

Intorno alla tecnica, vale a dire al modo con cui furono eseguiti i dipinti pompeiani sono varie le opinioni degli indagatori. Chi crede che quelle pitture sieno eseguite all'encausto, chi a fresco, chi in quest'ultima maniera ma poi ritoccate a tempera (del resto questi ritocchi si usano nella pittura a fresco):[1] il Rumohr, il Schorn, il Müller, per citare alcuni archeologi che con insistenza si sono interessati dei processi tecnici della pittura pompeiana, dopo aver scritto tante e tante pagine, han finito in una conclusione la quale non potè essere perentoriamente accettata perchè provocò nuove osservazioni le quali misero in pericolo la serietà della conclusione stessa.

Perfino l'Owerbeck nella sua ricca opera su Pompei (*Pompeji*) non potè dare una conclusione dopo avere esaminato con intelligente diligenza i vari pareri. L'opinione più accettata rispetto all'argomento che c'interessa è quella manifestata dal

[1] Vedi *Preliminari.*

Donner (*Die erhaltenen antiken Wandmalereien in technischer Beziekung*), il quale per mezzo di lunghe e pazienti indagini fatte a Pompei sperimentando qualsiasi espediente chimico tentò di provare:

1.° « che se anche non tutte, certo la maggior parte delle pitture murali di Ercolano e di Pompei sono dipinte a fresco;

2.° « che ivi la pittura a tempera fu usata come ausiliare a quella a fresco; precisamente come la adoperano oggi giorno i nostri affreschisti;

3.° « che a Pompei non esistono vere pitture all'encausto. »

Questa conclusione ha l'approvazione di molti tecnici, i quali anche prima che il Donner stampasse la sua preziosa opera, espressero l'opinione che le pitture pompeiane erano dipinte a fresco. Il Donner ha avuto però il merito di dimostrare che è vera questa opinione; la quale prima era combattuta, e ora invece dopo gli studi sagaci di lui ci pare che non possa più trovare ragionevole opposizione. Secondo il medesimo Donner l'intonaco per poi dipingervi su era preparato a Pompei diversamente da quello che si prepara dai nostri affreschisti. Dice che questo intonaco constava di sei strati: tre di cemento a calce e sabbia e tre di polvere di marmo. Il Donner offre una larga descrizione su tuttociò; la quale se mostra nel chiaro Autore dottrina e tenacia di ricercatore non dimostra egualmente che abbia ragione in tutte le parti.

Per poter accettare perentoriamente gli studi

Il Sacrificio d'Ifigenia (

Melani, *Manuale di Pittura*, parte I.

oli, Museo Nazionale).

Ulrico Hoepli editore.

del Donner così come egli li offre, bisognerebbe aver compiuto come lui prove e riprove a Pompei. Siamo però risolutamente concordi col Donner: che le pitture pompeiane sono fatte a fresco e ritoccate a tempera qua e là, e che nella preparazione dell'intonaco non doveva mancarvi lo strato di polvere di marmo il quale si presta a esser lucidato ed ha una resistenza maggiore dell'intonaco di rena.

NOTIZIA DI ALCUNE PITTURE POMPEIANE E ERCOLANESI.

2. Discorrendo nel paragrafo precedente delle opere le quali si distinguono dalle altre accennammo, per es., il *Sacrificio d'Ifigenia* (tav. XIX) che era nella casa del Poeta tragico e che fra le pitture scoperte a Pompei è fra le più celebrate, e per il merito pittorico e anche perchè è abbastanza ben conservata. Nel mezzo del quadro è Ifigenia seminuda colle braccia rivolte al cielo e Ulisse e Diomede che la portano sull'altare del sacrificio. Alla destra di chi guarda, Calcas, prepara il coltello che deve compiere il sacrificio, e alla sinistra Agamennone avvolto in ampio panneggiamento si nasconde il volto con la mano per non vedere la figliola che vien condotta sull'altare. Giunge in mezzo alle nubi Diana con l'offerta che deve sostituire la immolata giovinetta. In questo dipinto bisogna rilevare

che i personaggi principali Agamennone e Calca
sono più piccoli di Diomede e Ulisse. Tale ca-
ratteristica che ricorda l'ingenuità antica quand
le figure di un quadro e' diventavano più o men
considerevoli dalla importanza che loro avev
dato il pittore, conferma che questo pittore do-
vesse essere un di quelli i quali imitarono l'an-
tico: *priscus antiquis similior* dice Plinio.

Si disse che i pittori pompeiani preferirono
tutti i soggetti quello dell'amore. Fra i tant
quadri di tal genere ne fu trovato a Pompei un
graziosissimo che si battezzò la *Venditrice d'A-
mori*. Una donna è seduta accosto a una gabbi
entro cui è un amore; un altro amore lo ha ap-
pena sprigionato per mostrarlo a due giovani, l
quali mostrano una certa indifferenza pel vag
prigioniero perchè posseggono anche loro u
amoretto il quale non le abbandona. Citiamo pe
primo questo quadro perchè è realmente uno de
più simpatici e uno dei più noti; chè se aves-
simo il coraggio di descrivere quadri ove figu-
rano gli amori o soli o accompagnati o pian-
genti o ridenti o ballanti o volanti non basterebb
il volumetto intiero. La città la quale aveva a pa-
trona Venere è naturale che non potesse veder
che amori dappertutto; perfino nelle scene pi
banali. La patrona della città non si mostra i
pubblico se non è circondata dai suoi figli di-
letti; gli amori l'accompagnano a Marte ch
l'aspetta, le offrono lo specchio perchè si ammiri
la divertono, la accarezzano, le offrono omaggi
Nelle incisioni che offriamo, l'amore come vedes
entra in ognuna (tav. XX e XXI).

Il Nido degli Amorini (Napoli, Museo Nazionale).

Melani, *Manuale di Pittura*, parte I. Ulrico Hoepli editore.

Scena bacchica: dipinto di Po

Melani, *Manuale di Pittura*, parte I.

ei (Napoli, Museo Nazionale).

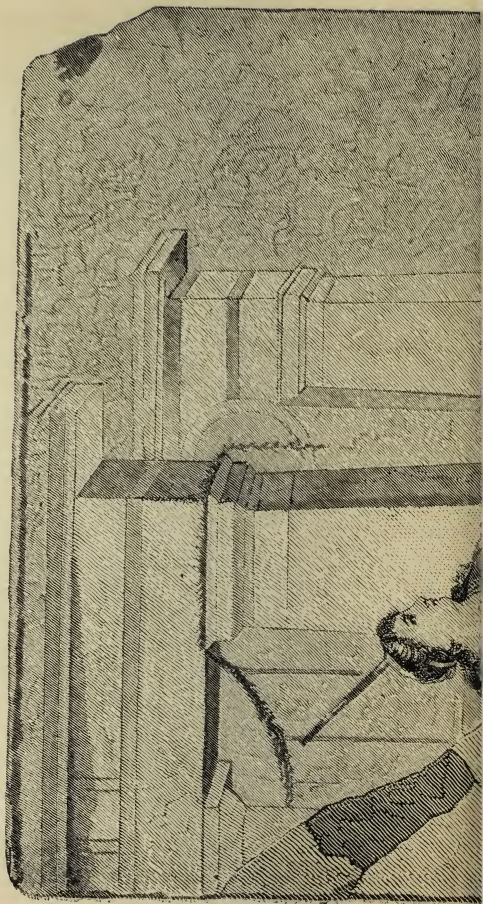
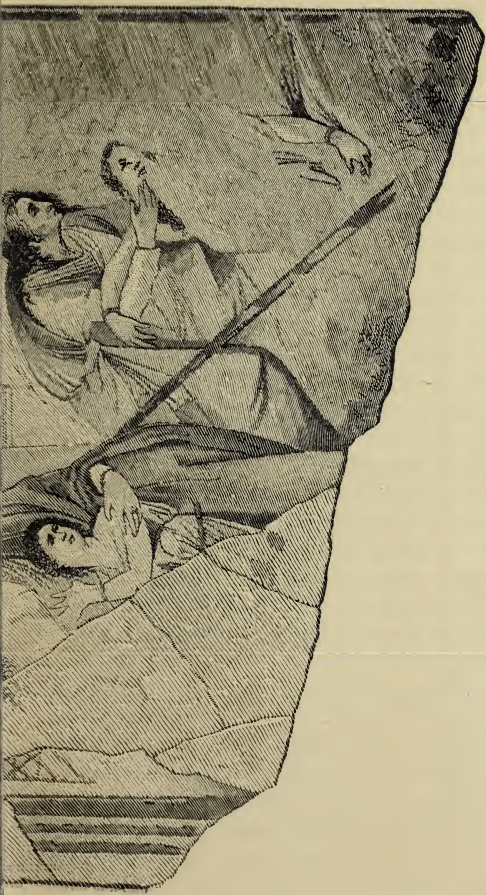
Ulrico Hoepli editore.

Sono considerevoli sotto il rispetto che c'interessa, un tablino, parimente a Pompei, in una officina di tintore, il quale tablino ha quattro dipinti: Venere seduta sur un toro marino, sulla coda del quale è Amore che sostiene un lembo del suo velo, preceduta da un altro Amore volante; Pane barbato e itifallico, il quale scopre una Baccante addormentata; una Nereide portata da un ippocampo e seguita da un delfino; Paride che guarda le tre dee, a cui Mercurio addita Venere in atto di rassettarsi le chiome, mentre Amore le tiene davanti lo specchio, con paesaggio nel fondo. Ivi si entra nella mitologia, la quale, come si sa, inspirò grandemente gli artisti pompeiani; tanto che dappertutto ove si rivolge lo sguardo per veder pitture si è quasi sicuri di trovarvi la mitologia ben rappresentata. Difatti senza allontanarsi da dove siamo in questa Regione Settima — Isola seconda [1] — nella casa di M. Gavi Rufi si trovano dei quadretti, uno ritraente Satiro che piegato il ginocchio sopra una cerva la sacrifica innanzi all'ara, presente una donna, la quale reca l'urceo e la pàtera; Euterpe con le tibie; Talia con la maschera e il pedo; Urania indicante il globo con una verga. Le quali rappresentazioni si alternano a altre non citate e fiancheggiano tre altri quadri di maggior grandezza che fino dal 1874 si trovano al Museo di Napoli. Il primo di questi dipinti reca Bacco poggiato a alta face e con la pantera ai piedi seduto in trono ai cui gradini è addossato un

[1] Vedi: *Descrizione di Pompei* per G. Fiorelli.

bucranio: a sinistra di lui è il sole con corona radiata e nimbo azzurro, il quale stringe il pedo avendo alle spalle una figura muliebre; a dritta Venere diademata che rimuove la veste onde ha coperte le gambe, e altra donna che con mano in alto tiene innanzi al petto un serto di alloro. Il secondo figura Teseo che riceve gli omaggi di due fanciulli, di un vecchio e di una giovinetta, mentre innanzi la porta del Laberinto giace riverso il Minotauro. Il terzo infine esprime Piritoo e Ippodamia col figliuolo e i Centauri sommessi che offrono il dono di frutta e di animali. Ma Pompei è straricca di pitture. Accanto alla letizia si trova anche il dolore. Questo *Castigo di Niobe* (tav. XXII) tolto da un dipinto eseguito sur una lastra di marmo n'è esempio eloquentissimo. Reca la pietosa istoria di Niobe a tutti nota.

Si cita fra le case splendide di Pompei quella di Marco Epidio Rufo, non tanto per la importanza costruttiva quanto per la ricchezza delle pitture che vi si trovarono. Senza fermarci a considerare i piccoli Amori che allietano il penello dedicato ai Lari e al Genio del padron di casa e rivolgendoci addirittura al triclinio, ivi troviamo pitture superbe del solito soggetto mitologico. Vi sono figurati in tre quadretti Apollo coronato di alloro che tiene in mano il plettro e la lira, in terra l'onfalo involuto dal serpe; Marsia nudo che suona le tibie e Olimpo che se ne meraviglia; Venere seduta con lo scettro in mano che riceve lo specchio da Amore mentre Espero le sta di fronte. Euterpe, Terpsicore,

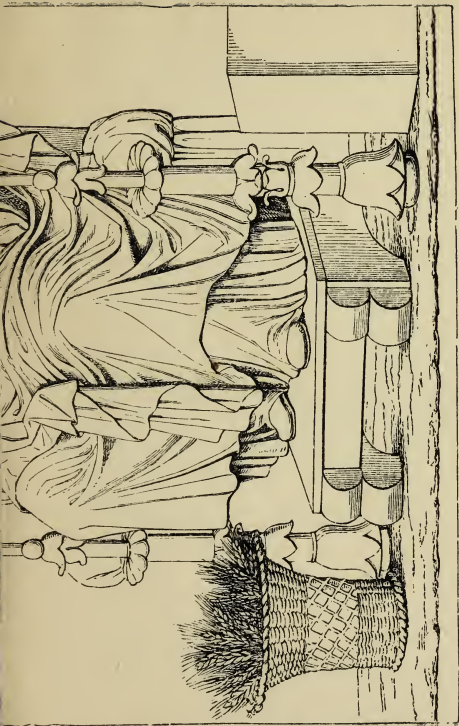
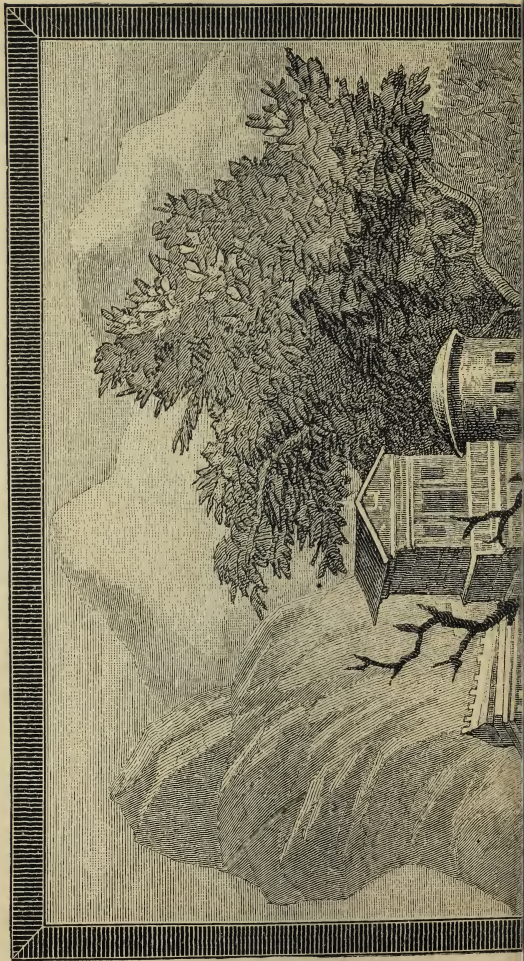
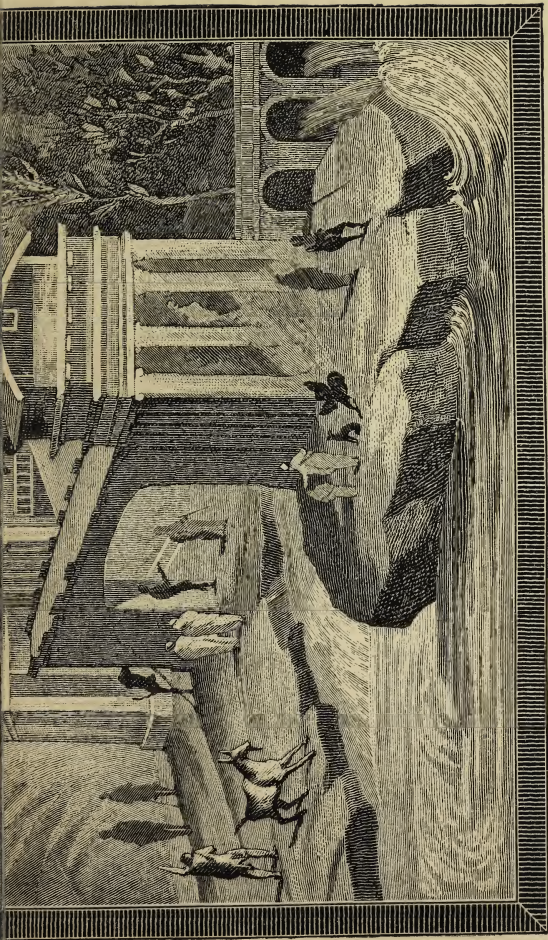
Il castigo di Niobe (Pompei).

Melani, *Manuale di Pittura*, parte I. Ulrico Hoepli editore.

Urania, Talía, Melpomene arricchiscono il triclinio e compiono la impressione dolcissima che fa a chi lo vede. Fra le pitture considerevoli notansi anche quelle della casa di Paquio Proculo: *Achille sorpreso da Ulisse tra le figlie di Licomede.* A dire del Fiorelli (Op. cit.) la migliore pittura di questa casa è quella che trovasi nel tablino e che ora è al Museo di Napoli; nella quale il decumviro si è fatto ritrarre con la moglie vestito di toga magistrale col volume arrotolato nella destra, mentre la sua donna avvicina alle labbra la punta dello stilo meditando su ciò che avrebbe scritto nei pugillari che tiene aperti nell'altra mano. Pare che il decumviro avesse avuto in animo di ornare di pitture tutta quanta la casa perchè se ne sono trovate alcune incompiute essendo state sorprese dall'incendio vesuviano: così il Fiorelli. Queste pitture che recano le effigie di Paquio Proculo e della donna sua le additiamo con premura perchè, per quanto sappiamo, sono le uniche pitture iconiche trovate sin qui a Pompei. La fattura pittorica non è tale da imporsi all'ammirazione la quale resta colpita invece da un altro dipinto; il quale a una voce si ritiene fra i migliori di Pompei e che rappresenta *Ercole e Telefo.* Nella Reg. IX, Isola II e precisamente nella casa che si attribuisce a un Tito Decio (?) Panthera, si trovarono in due cubicoli splendidi dipinti; e belle pitture si trovarono eziandio in questa medesima Reg. e Is., nella casa di M. Lucrezio il cui atrio è vagamente ornato di Amorini, di Baccanti, di Nereidi, di Psichi, di figure volanti. Da questa casa fu

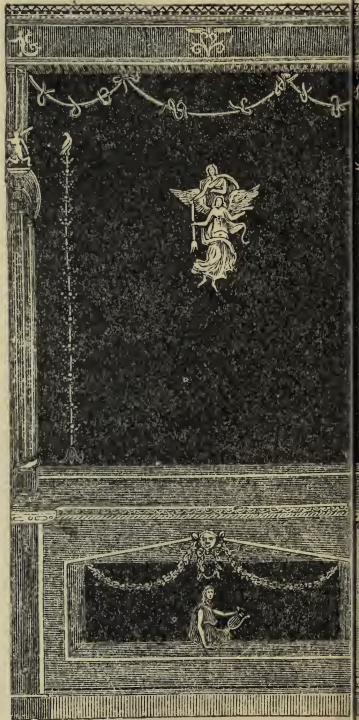
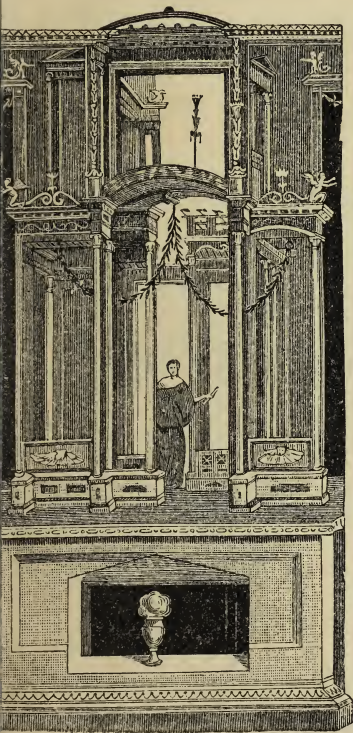
tolto il grande quadro *Il trionfo di Bacco* che è oggi ornamento distinto del Museo di Napoli. Oltre a questo, nella medesima casa, si trovarono altri grandiosi dipinti i quali pure sono conservati dal Museo di Napoli. Notiamo Bacco e Sileno, sopra un carro tirato da bovi; Ercole briaco che si appoggia sulle spalle di Priapo, ecc. Al Museo di Napoli troviamo anche questa (tav. XXIII) notatissima *Cerere in trono*, la quale è fra le maestose figure di cui si vanta la pittura pompeiana. L'andamento delle pieghe vi è magistrale e tutto vi è studiato con diligenza e accortezza d'arte. E come sente l'azione la Cerere assisa sul trono! Nè meno la sente questa figuretta (fig. 7) la quale è disegnata da una pittura murale di Pompei.

Dopo quello che si è scritto rapporto alla pittura paesaggistica pompeiana, ci pare di non poter essere incolpati di negligenza se a questo proposito offriamo la vignetta che è a tav. XXIV senza nuove parole illustrative. D'altronde affinchè le considerazioni svolte sulla pittura di paese si palesino ancor più evidenti e giuste bisognerebbe che invece di offrire delle semplici incisioni si offrissero qui delle tavole in colore. Non aggiungiamo alle scritte ulteriori parole su queste decorazioni architettoniche le quali diciamo architettoniche appunto perchè l'architettura vi domina assoluta e le figure non vi sono che quali accessori, come i festoni, gli svolazzi, i vasi, gli uccellini, i quali avvivano i diversi quadri (tav. XXV).

Vogliamo invece richiamata l' attenzione su

Cerere in trono (Napoli, Museo Nazionale).

Pittura di paesaggio (Pompei).

Melani, *Manuale di Pittura*, parte I. Ulrico Hoepli editore.

Pittura pompeiana a mot

Melani, *Manuale di Pittura*, parte I.

architettonico (Pompei).

Ulrico Hoepli editore.

certo genere di affreschi rari a Pompei. Su gli

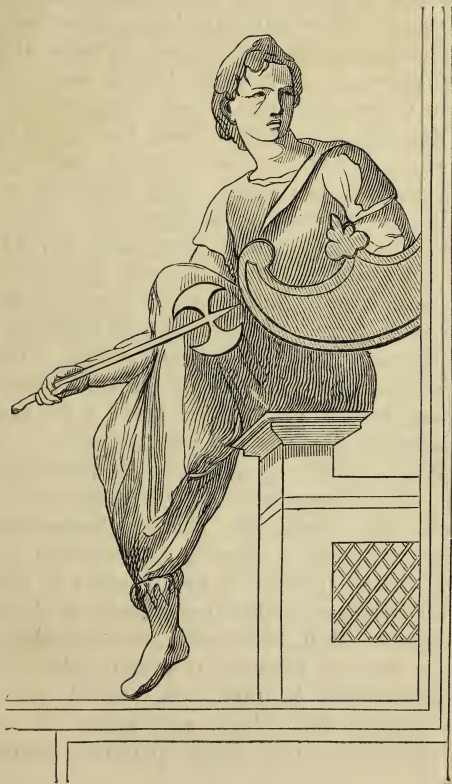



Fig. 7. — Amazzone seduta (Pompei).

affreschi che svolgono episodi scenici; e appunto

perchè sono rari recano grande e giustificato interesse non solo alla storia della pittura antica, ma lo recano altresì alla questione riguardante lo sviluppo storico delle instituzioni sceniche. Il Maas nel *Bullettino di corr. arch.* (1881) parla distesamente di sei affreschi di una casa in via Nolana (Reg. IX ad oriente delle Is. 5 e 6) oltremodo ricca di varie pitture dipinte sulle pareti di una stanza vastissima, probabilmente di un triclinio che trovasi a nord-est del peristilio. L'atlante dell' istesso Imp. Inst. reca nell'XI vol. questi affreschi di cui il Fiorelli già dal 1879 aveva reso conto (*Notizie sugli scavi*); e nota il Maas che le pareti su cui sono gli affreschi scenici si trovano in istato sciaguratissimo. « Imperciocchè non solamente ne sono guastate affatto alcune parti intere, ma essendo tutte e tre esposte all'intemperie deperiscono giornalmente. » Il signor Mau il quale — sia detto di passaggio — stampò nel *Pompeianische Beitraege* un' opera la quale con quella del Nissen *Pompeianische Studien* completa e discute le opinioni che il Fiorelli espose intorno ai primi tempi di Pompei nella introduzione della *Descrizione di Pompei;* — il signor Mau, dicevasi, fortunatamente fu pronto a fare un ricordo in colori delle pitture che c'interessano le quali, già, nell'81 erano deperite appunto nei colori; anzi alcuni di questi colori nel corso di un anno sparirono completamente.

Ci limitiamo alla citazione, sicuri che coloro che amano conoscere questi preziosi affreschi consulteranno i libri consigliati a cui si può ag-

giungere il libro di Sogliano, *Le pitture murali campane scoperte negli anni* 1867-79. Per ciò che riguarda la notizia delle pitture parietarie di Pompei oltre al Fiorelli, all'Owerbeck, ecc., additiamo il *Bullettino dell' Inst. arch.* del 1861 e 62 specialmente; e gli altri Bullettini che via via si sono succeduti e ove è tenuto conto degli scavi di Pompei.

Per ben completare queste note sulle pitture pompeiane, bisogna diciamo anche due parole intorno ai quadri di caricature che a Pompei si fecero numerosi e variati. Siffatti dipinti non sono tanto interessanti per la costoro singolarità quanto perchè spiegano la *verve* e l'arguto e sottile ingegno dei Pompeiani: — tanto sono graziose e numerose le caricature colà! Per la maggior parte sono tratte dal vero con ardita rapidità; qualcuna satireggia leggende notissime, come la *Fuga d'Enea* scopertasi a Ercolano e che qui abbiamo voluta incisa (fig. 8) o come il supposto *Giudizio di Salomone*, scoperto recentemente, il cui valore storico sarebbe importantissimo se potesse esser provato che questo dipinto rappresenta davvero il giudizio del re degli Israeliti; perchè con ciò si verrebbe a stabilire che gli antichi Romani conoscevano il Vecchio Testamento. La qual cosa ognun vede che rivoluzione porterebbe nella storia. V'ha già chi ha escluso del tutto la possibilità che l'affresco in discorso possa rappresentare una parodia del Giudizio di Salomone, e ritiene invece raffiguri la caricatura d'una scena del tribunale infernale. I sostenitori del Giudizio di Salomone credono

basti a stabilire che ivi veramente trattisi del detto Giudizio il fatto che il dipinto è stato scoperto in una regione della città nella quale doveva dimorare la colonia egizia; nulla di strano

Fig. 8. — La Fuga d'Enea (Ercolano).

perciò — essi riflettono — che gli Egiziani ricordassero per tradizione alcuni fatti segnalati del popolo giudaico. Ma gli altri chiedono guardando il dipinto: dove sono i segni di un uomo

notevole come Salomone? Dove le donne che sempre accompagnavano il re di Giuda? Dove la pompa di cui era solito accerchiarsi il famoso monarca? Questi i fatti. Comunque sia è indiscutibile che qui si tratta di una caricatura; tutto il disegno lo afferma: le teste grosse portate da gambe sottilissime, i bracci piccini e le dita delle mani che sembrano uncini. [1]

Nè credasi che Ercolano la quale ebbe comune la storia con Pompei non figuri pur essa egregiamente nella storia della pittura italica. È vero che Pompei ha eclissato Ercolano; ma da qualche tempo sembra veramente che l'attenzione pubblica si sia rivolta più unanime e più curiosa su quest'altra sciaguratissima città. Bisogna convenire che la speranza di potere escavare qualche altra statua della bellezza del Fauno briaco è sufficiente per invitare a ricominciare con energia gli scavi d'Ercolano.

Si rammenti che pel contenuto delle rappresentazioni pittoriche e anche per la tecnica, i dipinti di Ercolano non diversificano da quelli di Pompei. Le scene con gli amori non mancano. Negli scavi di Resina nel 1748 ne fu trovata una graziosissima. Un amorino che suona la lira è assiso sur un carro il quale è tirato da due galanti ippogrifi guidati da un altro amore. Nel fondo del quadro è un vasto panneggiamento

[1] Questo dipinto venne pubblicato nel N.° 6 dell'*Italia* (periodico artistico che stampasi a Roma), 4 marzo, 1883, assieme a altri due affreschi di solo interesse pittorico rappresentanti uno *Venere e Marte*, l'altro *Apollo* in un momento di esaltazione musicale, scoperti anche questi recentemente.

verde. È molto considerato questo dipinto per la vita che l'esecutore seppe trasfondere così nei due amori come negli ippogrifi, i quali hanno una mossa slanciatissima.

Negli scavi di Resina sono stati trovati molti altri graziosi quadretti con amori. In ciascuno di questi quadri due o tre bei puttini ballano o suonano o schiassano o lavorano. Il movimento delle figurine è sempre agile e vivo.

Fra i tanti quadretti gentili notiamo principalmente due. Il primo di questi quadretti rappresenta un carro a due rote, una biga insomma, che è tirata da due amoretti; sul carro sta un altro amore, il quale tiene in mano le guide atteggiate in modo graziosissimo. L'altro dipinto che ci ferma rappresenta il gioco volgarmente detto del rimpiattino. La scena è rappresentata da tre gentili amori uno dei quali si mette le mani agli occhi per non vedere e per dare ai compagni il tempo di nascondersi, un secondo corre in cerca di un nascondiglio e intanto si volge al primo per assicurarsi che questi non vede, e un terzo già rimpiattato dietro una porta, spìa da questa il compagno, il quale deve cercarlo. Sono tre figurette piene di grazia e di vita. Nè basta. Le scene d'amori continuano. In un altro quadretto un puttino fa paura a un compagno mostrandogli una maschera. Il pauroso è stramazzato e al suo soccorso è giunto un altro; il quale minaccia il primo che ha impaurito il compagno. In un altro quadretto due amori segano un grosso tavolone, e mostrano così di fare i falegnami; in un altro ancora altri due fanno

il mestiere di calzolaio, in un altro gli amori sono diventati pescatori, in un altro ancora sono cacciatori di cervi, ecc., ecc.

In questi medesimi scavi di Resina furono trovate altre pitture fra le quali è considerevole una veduta architettonica capricciosa come tutte le vedute di questo genere, le quali si trovarono a Pompei, e dove al solito, le colonne slanciate, sorreggenti trabeazioni leggiere vengono intersecate da piante, da ghirlande, da festoni sottili. Di cosiffatte pitture di soggetto architettonico Ercolano abbonda. Il Piroli che dette incise le antichità d'Ercolano in sei volumi (*Antiquités d'Herculanum*) ne mostra un numero considerevole. Fra le pitture appunto di soggetto architettonico oltre quelle citate ne vogliamo citare un'altra, la quale ci ha interessato. Sur un portico d'ordine ionico del quale non si vede che i capitelli e il fregio ornato di delfini e di tritoni, s'erge un edifizio costrutto in legno, agile nelle proposizioni, intrecciato di fronde.

Nè il genere fantastico manca colà. È curiosa e nota una pittura ove l'artista ha rappresentato un pappagallo attaccato a un leggiero carretto guidato da un grillo, il quale tiene le redini fra i denti. Che significato possa mai avere questo strano dipinto? Può darsi che sia anche questa una pittura satirica come quella già notata della fuga d'Enea? O questa lotta non è pur singolare? (fig. 9).

Anche il paesaggio è ben rappresentato nella collezione di pitture scoperte a Ercolano. Fra gli altri paesaggi trovativi uno, fra i distinti, è

consideratissimo per la varietà di oggetti che vi sono sparsi. Questo paese o marina che si voglia dire (perchè è da avvertire che oltre a alberi, monti e case ivi è una superficie d'acqua con battelli carichi di persone), questo paese o marina deve forse rappresentare il ritorno da una

Fig. 9. — Lotta tra un satiro e una capra (Ercolano).

battaglia navale e forse da una vittoria; perchè un battello è ornato di alloro. Nè mancano a Ercolano le figure ballanti, come le abbiamo notate a Pompei. È inutile che ne scriviamo nominativamente; sono le solite figure largamente drappeggiate coi capelli svolazzanti, con gli attributi che significano in modo preciso il carattere di ciascuna di esse; sono le solite figure che staccano su fondi uniti circonfuse in un vapore leggero e trasparente il quale ne accresce certa idealità che ispirano.

Musaici. — Nella Campania abbondano più che a Roma musaici i quali rappresentano scene

Melani, *Manuale di Pittura*, parte I.

usaico di Pompei (Napoli, Museo Nazionale).

Ulrico Hoepli editore,

pittoriche: musaici vogliam dire, che sono copie di quadri famosi. Fu trovato a Pompei infatti il più celebre fra quanti musaici dell'antichità sono arrivati a noi. Ci riferiamo al famoso quadro recante una delle pugne di Alessandro contro Dario o secondo l'opinione del chiarissimo Vera, la rappresentazione compendiata di tutte le pugne dell'eroe macedone contro i barbari dell'Asia. Del quadro offriamo una incisione che dà idea precisa della grandiosità di esso (tav. XXVI). Trovasi ora al Museo di Napoli e proviene dalla casa del *Fauno* o del *Gran musaico* ove questo fu trovato nel 1830. La battaglia è ivi rappresentata nel momento della furia maggiore. Uomini e cavalli vi sono agitati; l'ardore dell'azione si mantiene eguale dappertutto; nel mezzo ove si accentra la mischia e dai lati, da dove questa si parte. Alla sinistra di chi guarda è bello è nobile, nella sua giovanile fierezza, un cavaliero armato di lunga lancia il quale colpisce un milite il cui cavallo è stramazzato: ma che giova notare le particolarità di questo musaico? Il lettore le vede e le spiega da sè; e certo egli, come noi, rimpiange che così superba opera non sia completa. Nacque più d'una volta il desiderio di completarla nella parte danneggiata: ma chi avrà il coraggio di porre la mano su questo musaico mancando le traccie della parte che dovrebbesi, non restaurare, ma rifare? Intorno al quadro eravi una cornice parimente in musaico la quale venne staccata e collocata da sè nello stesso Museo di Napoli. Questa cornice ci pare che sia ragionevole ritenere non facesse parte del quadro tanto

il soggetto ivi svolto è differente come vi è diversa l'esecuzione. Nella cornice è rappresentata la riva di un fiume popolata di uccelli acquatici, di coccodrilli minacciosi, pronti a colpirsi fra di loro; è graziosa e, se vuolsi, abbastanza singolare per quanto sia vero che composizioni di questo genere e' si ritrovino, come osserva il Gerspach (*La Mosaïque*) nei musaici cristiani del decimoterzo secolo.

Un altro cospicuo saggio di musaico pompeiano rappresenta il *coregeo*, cioè il luogo dove i coristi facevan le prove. Il direttore nel mezzo della scena insegna la parte a tre personaggi, mentre una donna li accompagna al suono delle tibie e un uomo in disparte aiuta a vestirsi un altro cantore (tav. XXVII). Nè meno considerevole di questo musaico è l'altro che reca Acrato, uno dei geni bacchici, a cavallo di una pantera. Questo musaico è più noto per l'ornato che ha intorno, di quello che sia per la detta storia; l'ornato composto di fruttami, di foglie intreccianti corone e maschere sceniche, è stato pubblicato moltissime volte: fra gli altri il Zahn negli *Ornament aller Kunst epochen* lo dette colorito, ma la cromolitografia alterò i colori. Ora l'originale trovasi al Museo di Napoli assieme con altri musaici o meglio frammenti di musaici. Il musaico dell'Acrato sulla pantera proviene dalla splendida casa detta del *Fauno*.

Musaico di Pompei (N.

Melani, *Manuale di Pittura*, parte I.

li, Museo Nazionale).

Ulrico Hoepli editore.

CAPITOLO VI.

DALLA PITTURA CRISTIANA DELLE CATACOMBE INFINO A QUELLA DI CIMABUE.

OSSERVAZIONI GENERALI.

1. Per ben comprendere quello che andiamo scrivendo bisogna rivolgere la mente allo sfasciamento della civiltà pagana e al conseguente trionfo del Cristianesimo. Abbiamo avuto cura di tratteggiare questa trasformazione nella seconda parte del nostro Manuale di architettura; per ciò qui sarebbe superfluo riparlarne. D'altronde la rivoluzione sociale che il Vangelo suscitò e dalla quale questi escì vittorioso, è conosciuta da tutti coloro i quali vogliono oggi avere un'idea del come si svolse la pittura in questi momenti di lotta e di trepidazione continua. Certo l'arte neo-cristiana non poteva essere che impacciata come fu; e quando la studiamo nelle sue pitture e nelle sue scolture non è difficile riconoscervi quanto la mano degli artisti fosse lontana dall'altezza della ispirazione onde la nova parola rigeneratrice era fonte indistruttibile.

Gli è che seguendo le leggi naturali, le quali imperano su qualsisia manifestazione umana, l'arte non può essere improvvisata così come non può esserlo una lingua e una letteratura. I suoi princípi ne palesano la inesperienza, la quale non sarà completamente svanita sinchè, per via di conseguenti progressi, l'arte sia giunta a quello stato di sviluppo che è il risultato finale di un incessante lavoro. Che gli artisti cristiani più favoriti degli altri abbiano trovato nella superiorità del loro domma, della loro morale, del loro culto, ispirazioni efficaci e originali, è fuor di dubbio, come è egualmente il fatto che gli artisti cristiani stamparono nelle opere loro un cotal carattere di bellezza mistica e ideale. L'arte cristiana ha di suo, infatti, un senso arcano il quale i Padri apostolici lo rivelarono ai credenti ora col mezzo di pitture e scolture, ora con quello dell'omelie e degli scritti. A questo proposito il Garrucci nota nella sua erudita opera (*Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*) che « col tempo l'arte cristiana non intese solamente a rappresentare la storia dell'avvenuto ma piuttosto il senso figurato; di guisa che gli storici personaggi che l'artista ritraeva dovessero servire allo spettatore come di chiave geroglifica a fine di determinare l'avvenimento del quale narrar volevano l'avvenuta profezia. Questo soggetto dell'arte cristiana — prosegue l'autore — è stato come tale finora del tutto sconosciuto, o sol vagamente appreso dagli interpretatori delle sacre pitture e scolture. »

Bisogna osservare un' altra cosa interessante

riguardo all'inizio dell'arte cristiana: la differenza di scopo a cui l'arte doveva rispondere presso i pagani e presso i cristiani. Spiegamoci.

Il fine che si proponeva la società pagana era quello di rappresentare la bellezza nelle proporzioni delle membra e la grazia delle attitudini ordinate a esprimere le passioni dell'anima; ma ciò che potea parere bellissimo agli occhi dei pagani non poteva istessamente parere bello a quelli dei cristiani pei quali l'ideale del bello doveva e dovrebbe essere prima di tutto intellettuale e morale. « Il fine che si propone la Chiesa nell'arte del disegno, — lo diciamo con il medesimo Garrucci — non potè essere d'appagare la vista col bello sensibile, ma essa ordinò l'arte a un fine adeguato alla sua divina instituzione che è la continua e viva reminiscenza delle verità rivelate e il movimento della volontà per conseguire l'ultimo fine della intelligenza conoscitrice. » Questo è il fine della Chiesa cristiana: alla quale perciò, discorrendo a rigore, non si può rimproverare se sulle prime invece che porgere alimento nuovo all'arte in quanto è manifestazione del bello sensibile, da questo la dilontanò, perchè la Chiesa invece di desiderare dalle pitture e dalle scolture un soave appagamento degli occhi, ne lo voleva dello spirito. Non già — badisi bene — che il disegno nelle pitture e scolture cristiane debba essere per condizione ineluttabile imperfetto; ma deve essere invece tale da subordinare i prestigi della bella forma al fine ideale che si propone la Chiesa.

La materiale perfezione deve essere stata temuta dai Padri apostolici essendochè questa avrebbe potuto, per avventura, distrarre i credenti da quei princípi di misteriosa idealità onde la parola del Vangelo era tutta quanta circonfusa, e riavvicinarli forse al culto pagano che idolatrò la forma sensibile. Bisogna ricordarsi che l'arte romana era decaduta in un con la grandezza e autorità di quello Stato che non seppe essere generoso quanto poteva e doveva; per questo la Chiesa primitiva si dovette giovare di un'arte, la quale sorgeva da un'altra smarrita nelle esagerazioni; più, bisogna notare che gli artisti al servizio della Chiesa cristiana dovevano contrariare princípi, i quali avevano la autorità di una lunga vita feconda e parte addirittura gloriosa. Ora è irragionevole pensare che questi pittori e scultori, i quali dovevano lavorar nei primi oscuri nascondigli cristiani, nelle catacombe, dovessero ricevere dall'acqua del battesimo la vita capace di trasformarli completamente. L' acqua rigeneratrice non poteva cancellare le idee e le abitudini acquistate da costoro nella giovinezza. Nota inoltre, che come il primo sensibile gruppo cristiano fu formato di elementi pagani, così l'arte neo-cristiana dovette essere per forza pagana e accettare almeno di questa il tecnicismo. A girare sotto le catacombe di Roma ci si persuade che l'influenza pagana nella pittura cristiana fu più considerevole di quanto si pensi. Accosto a pitture goffe, opera forse di semplici artefici, incapaci certo di disegnare correttamente un partito di pieghe, ve ne

sono altre le quali sorprendono perchè rammentano i migliori modelli dell'arte antica e fan l'effetto di altrettanti punti luminosi in mezzo alle tenebre.

Dopo quanto si è scritto non si debbono fare meraviglie nel notare che la pittura cristiana continuò piuttosto la via iniziata dagli ingenui dipintori prima citati, che non quella di questi ultimi pittori; i quali nella decorazione si servivano dei modelli condannati dalla Chiesa primitiva.

Intendasi bene: — nella decorazione. — G. B. De-Rossi nella preziosa *Roma sotterranea cristiana*, vol. II, nota a tal proposito che: « sino a Costantino i fedeli allevati nella scuola classica ne conservarono tutto il sistema decorativo, ne adottarono alcuni tipi confacenti allo scopo, ne imitarono lo stile, inventando e componendone i gruppi di soggetto direttamente ispirato o prescritto dalla religione novella. Non procedettero però in egual modo in ciascheduna di queste tre parti della loro impresa. Nel sistema decorativo usarono molta franchezza e libertà imitando o variando a lor talento le foggie della scuola classica che stimarono indifferenti perchè qualunque fosse l'origine e la relazione di alcune di quelle immagini decorative con la religione pagana, l'uso puramente ornamentale aveva fatto perdere ad esse lo scopo idolatrico. Tertulliano medesimo (160-245) nonostante la agreste sua severità distinse le imagini proibite dalla legge mosaica *idolatriae causa* da quelle che non *ad idolatriae titulum pertinebat*, e che erano invece *simplex ornamentum.* »

La pittura cristiana deveva formarsi colla affermazione di tipi e soggetti originali; questi e quelli non dovevano mancare, come infatti non mancarono a una dottrina, la quale si fece larga e gloriosa strada fra mezzo ostacoli formidabili.

Dal giorno in cui la religione di Cristo circonfusa di una poesia melanconica, succede alla giocondità epicurea del paganesimo, l'artista non ha al disopra di lui che un Dio, il resto, gli uomini, sono esseri mortali che debbono sopportare con rassegnazione ogni genere di tormenti, e la pittura è l'arte per eccellenza della nuova idea. Il cristianesimo ha bisogno di un'arte espressiva la quale nel dominio del sentimento non conosce limiti. Quale arte poteva preferirsi alla pittura che può disporre d'immensi vantaggi per facilitare e afforzare la espressione domandata? L'aria, lo spazio, la prospettiva, il paese, il chiaroscuro, il colore, non sono forse reali e efficaci mezzi di cui può disporre il pittore?

La pittura cristiana aveva la Bibbia da dove trarre tipi e soggetti originali. Se Adamo e Eva rappresentati accosto all'albero del bene e del male rammentavano il peccato originale, la colomba volante verso l'arca e recante il ramoscello d'ulivo, l'avventura di Giona, Elia nel carro di fuoco, la miracolosa risurrezione di Lazzaro, intendevano a svelare altrui il dogma della risurrezione secondo il principio cristiano. Però innanzi che tali soggetti si mostrassero ai fedeli questi avevano da subire — sopratutto quelli dei primi secoli — delle prove dolorose. L'anima

di costoro essendo infervorata nella parola del Vangelo poteva scontare tale entusiasmo con ogni sorta di patimenti e perfino colla morte: essa dovevasi apparecchiare alle tribolazioni continue. Da ciò le imagini sì eloquenti ricordanti le sofferenze e la rassegnazione di Giobbe, il coraggio dei tre Israeliti esposti nella fornace, l'eroismo di Daniele gettato nella fossa dei leoni. A queste imagini esprimenti le persecuzioni dei primi cristiani dovevano pur succedere quelle che esprimevano invece le gioie e i trionfi. Laonde oltre agli argomenti cavati dall'antico Testamento, le parabole del Vangelo, o meglio le tre virtù teologali, la Fede, la Speranza e la Carità ispirarono ai primi cristiani delle rappresentazioni non meno delle prime commoventi. La Annunciazione, la Vergine con il bambino Gesù, Cristo che guarisce il cieco, o altrimenti Cristo in mezzo agli Apostoli, o parlante alla Chiesa di avere costanza e coraggio per sollecitare il trionfo fra mezzo alle persecuzioni; sono soggetti che girando nelle catacombe si trovano più volte rappresentati. Anzi l'imagine della Chiesa è spessissimo riprodotta dagli antichi pittori nella forma di una giovine donna, la quale alza le mani verso il Cielo in segno di implorar da questo che non le venga mai meno la fermezza e l'entusiasmo che le occorrono nella lotta impegnata.

Per una ragione che è facile di capirsi, i primi pittori della Chiesa dipinsero frequentemente anche la Carità, la quale sui muri delle catacombe si trova personificata nel Buon pastore che an-

dato alla cerca della pecora fuggita, trovatala, la riporta all'ovile sulle spalle. Soggetto questo, eminentemente cristiano, il quale fu la predilezione non solo dei pittori dei primi secoli della Chiesa ma anche degli scultori; perchè in esso è incarnato il principio divino che il Cristianesimo è tutto amore pietà e perdòno. Sotto l'influenza di questo sentimento si manifesta l'arte pittorica cristiana la quale per commuovere l'animo dei fedeli perseguitati non si vale dei mezzi empi e vendicativi, ma si vale al contrario di imagini di pace, di perdòno e di amore.

Giova considerare che tanta varietà d'argomenti, così per il modo con cui erano svolti, come per la maniera pittorica adoperata nel rappresentarli, non cangiano notevolmente. Le pose delle figure, i volti, le vesti, il fondo, gli accessori minuti si ripetono frequentemente. Ciò è naturale dopo quanto si è detto.

I sacerdoti avevano offerto ai pittori la ispirazione, avevano mostrato chiaramente a cosa intendevano allorchè volevano i muri della chiesa dipinti; la pittura così era diventata un mezzo qualsiasi di opportunità, il quale serviva ai primi Padri apostolici di istrumento a rendere viepiù sensibili quei fatti, quegli esempi, i quali dovevano essere alla conoscenza dei fedeli. Cosiffatta uniformità anzichè decrescere col passare del tempo aumentò; e mentre nelle pitture dei primi sei secoli l'arte cristiana procede meno ligia ai precetti ieratici si manifesta più rigida, più inflessibile nell'ottavo secolo quando l'imperatore Leone III l'Isaurico (717-741) decretata l'abo-

lizione delle imagini sacre per tutto l'impero, e minacciati della morte gli artisti, i quali avessero continuato a dipingere li obbligò di abbandonare Costantinopoli e di rifugiarsi in quei luoghi in cui il culto delle imagini era fervidissimo, cioè nella penisola nostra. Taluno osservò che dal momento che Leone Isaurico decretò l'abolizione delle imagini i dipinti sacri d'Italia somigliano così a quelli che sino allora eransi fatti in Grecia, da condurre all'induzione che nei due paesi, non solo fossero eguali le norme del Sacerdozio rispetto al contenuto delle rappresentazioni pittoriche, ma che i pittori sfuggiti all'ira dell'Isaurico venissero adoperati a Roma e in altre parti d'Italia forse anche a preferenza degli indigeni. Ne riparleremo.

Comunque, quello che risulta chiaro da quanto si è detto è che l'arte pittorica declinata fino dai tempi di Costantino e più che mai immiserita pel travolgimento sociale che apportò al mondo il Cristianesimo, qua e là fa timida mostra del suo antico splendore. Per ornare i muri e le vòlte delle catacombe i primi pittori cristiani si sa che si servirono degli esempi di decorazioni pagane che trovavano in considerevole numero. Di soffitti con figurette galanti intrecciate da tronchi e da fogliami se ne incontrano assai a Roma; ve ne sono al cimitero di S. Calisto; anzi il De Rossi (Op. cit.) osserva che questi dipinti decorativi sono fra i più graziosi della antichità. Ivi si notano, come a Pompei, dei rabeschi delicatissimi, degli uccelli, dei fiori e perfino si notano gli amorini o genietti che svolaz-

zano, spiccando, su fondi uniti. Un altro esempio considerevole di questo genere pittorico — *simplex ornamentum* avrebbe detto Tertulliano — è in un soffitto del cimitero di Lucina sulla via Appia.

Non avendo avuto ancora occasione di dire una parola intorno ai musaici cristiani conviene entrare subito in questo argomento interessante che si collega alla storia della pittura cristiana dei primi tempi. Si sa che i pittori d'allora non occupandosi del bello sensibile non si occupavano per conseguenza nè di modellazione nè di chiaroscuro; impazienti, quali erano, nella ricerca di quell' intimo sentimento di mansuetudine, costante nell'arte cristiana. Le loro figure risultavano da pochi tratti, da colori uniti che staccavano su fondi chiari affinchè si vedessero con facilità in quelle catacombe tristamente rischiarate da una fiaccola che si perdeva in tanta oscurità. Il musaico già usato a Roma dal quarto secolo in giù, diventa la decorazione per eccellenza delle chiese. Sotto il basso impero i musaici sostituirono la pittura e fu allora che i musaicisti, perfezionandosi, imaginarono il musaico su fondo d'oro che dette luogo dipoi alla pittura sullo smalto. Nel Medio Evo questo sistema dei fondi d'oro era molto pregiato in Italia, e quale ne sia l'effetto lo indicano Santa Agnese e San Paolo fuori delle mura a Roma, S. Marco a Venezia, S. Vitale e S. Apollinare a Ravenna, ove sono storie in musaico col fondo dorato. Il fondo d'oro bisogna notare che è difficilissimo a ottenersi, nè sempre corrisponde bene all'uso che se ne fa. Sulle su-

perfici piane esposte alla luce viva non riesce; se per es., ha la luce di fronte i cubi luccicano, se l'ha di striscio i cubi sbiadiscono; però nell'interno di un edifizio queste difficoltà di riescita se non spariscono compiutamente si attenuano assai. In una cupola illuminata dall'alto gli inconvenienti si correggono fra di loro; a seconda dell'ora una parte del musaico sarà lustrente e l'altra sarà in ombra; un'ombra biancastra, la quale abassa i toni togliendo loro, per conseguenza, i valori rispettivi. Il fondo d'oro mostra tutta la bellezza e ricchezza quando invece è illuminato dalla luce delle finestre della nave non essendone in questo caso colpito direttamente. Ne riparleremo forse quando avremo da citare degli esempi.

È dimostrato che anche nel musaico l'influenza delle rappresentazioni pagane è palese così come nei dipinti a cui dianzi ci riferimmo. S'intende sempre di discorrere di pittura decorativa: a questo proposito il Müntz (*Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie*) avendo studiato i musaici della chiesa di S. Costanza a Roma — del quarto secolo — osservò che sulla cupola centrale si svolgeva una composizione affatto pagana: il trionfo di Bacco, con Satiri, con Meneadi, con Tigri, con Cariatidi, ecc. Vi osservò sopratutto dei fanciulli pescatori i quali si divertono coi cigni o che si godono a vogare in leggerissime barche. Osservò, dicevamo, specialmente questa parte della storia avvegnachè la stessa composizione e' si rivede nella battaglia trovata nella casa del *Fauno*, e nel tredi-

cesimo secolo; e si trova altresì a S. Maria Maggiore e a S. Giovanni Laterano a Roma. La composizione di questa vòlta è resa viepiù ridente dai pampini, i quali la intersecano bellamente; sì, che non mancò taluno che chiese se questa decorazione non fosse un ricordo notevole che il battistero di S. Costanza sia sorto sulle rovine di un tempio di Bacco; — supposizione la quale sembra smentita da studi recenti, coi quali si è provato che la rappresentazione bacchica era usata nei primi tempi della Chiesa. — Se ciò non fosse stato sufficiente a dimostrare perentoriamente che la detta supposizione era falsa, dall'esame diligente della medesima vòlta si è rilevato che in essa erano intrecciate, alle forme pagane, simboli della nova religione. Lo che mostra di novo in conchiusione, che ai tempi di Costantino la pittura decorativa si svolgeva con mezzi i quali non le appartenevano. Ma tant'è; un punto di partenza lo doveva avere quest'arte cristiana, e l'educazione artistica dei suoi primi pittori, come abbiam rilevato, non poteva essere cancellata dall'acqua del battesimo.

Come risulterà dagli esempi che avremo cura di esporre in quest'altro paragrafo, la pittura in musaico ebbe nelle catacombe vita fiacca e di niun vantaggio per l'arte; la vita gloriosa del musaico principia invece quando alla religione cristiana, diminuite le persecuzioni o addirittura cessate, le è permesso di escire dai paurosi nascondigli e erigere alla luce sfavillante del sole

le chiese solenni.[1] Da allora la pace invita i credenti a ornare con ricchezza la chiesa, le feste cominciano nel nome del Redentore e con esse la pompa. Ecco come le basiliche latine principiano a arricchirsi di musaici, ecco come, per la vita nuova che si apre alla Chiesa, questa a poco a poco rinuncia al simbolismo delle catacombe e, lieta, orna le pareti di storie, di profeti, di santi che si dirigono ai fedeli con linguaggio chiaro e eloquente. Il Cristo si presenta sempre, ormai, nella forma di uomo; i personaggi che lo circondano sono vestiti così come vestivano realmente; e, talune volte, i loro volti sono veri ritratti. Il musaicista abbandona le tortuosità del simbolismo per acquistare un novello titolo di benemerenza nella storia dell'arte cristiana; egli diventa uno storico i cui insegnamenti pel modo con cui li offre sono di copioso frutto alle moltitudini. Certo i musaicisti dal quarto al dodicesimo secolo non si può dire che abbiano portato all'arte contributo di gloria; le loro figure stecchite e uniformi servono ancora a testimoniare quanto fosse caduta in basso l'arte nei secoli citati. Tuttavia la solennità dell'aggruppamento, e non volendo essere poetici diciamo pure lo sfolgorio degli ori o degli altri colori vivaci, impressionavano i fedeli come li impressionano ancora; per quanto non sia egualmente alto e solenne il sentimento della fede nei fedeli d'oggi e in quelli d'allora.

---

[1] Vedasi pei musaici delle catacombe il libro del Marchi: *Monumenti dell'arte cristiana* oltre ai citati.

In questi tempi — vogliam dire dopo cessate le persecuzioni pagane — i cristiani avevano perduto il concetto del bello per quanto ora meno di prima fossero avvolti nelle spire del simbolismo. Allorquando si decidevano di ornare la chiesa di musaici intendevano essenzialmente a arricchirla e a narrare per mezzo di essi le gesta del Cristianesimo al popolo credente; il quale abbagliato, altresi, dallo splendore di quei colori e anche intimidito dall'atteggiamento di gravità di quei personaggi riceveva nell'animo tale impressione mista di dolcezza e di timore che doveva essere grandemente giovevole a instillargli entusiasmo.

L'ebbe a dire anche S. Gregorio Magno che i dipinti delle chiese non avevano altro scopo che quello di spiegare il dogma al popolo il quale non sapeva leggerne la interpretazione nei libri sacri. Questo spiega il perchè le pitture e i musaici si fossilizzarono dal quinto al dodicesimo secolo, e dimostra la autorità sacerdotale in questi tempi di fede cieca. I sacerdoti avevano saputo trovare un linguaggio efficace; è naturale quindi che se ne servissero continuamente e che gli artisti padroneggiati non sentissero veruna influenza dagli esempi lasciati da Roma antica.

E qui giova accennare all'opinione di molti critici specialmente forestieri che insistono a credere e a voler dimostrare che nella maggior parte dei musaici italiani è evidente la influenza bisantina. Anzi taluno va più in là ancora, asserendo che la più parte dei musaici d'Italia è lavoro di maestri bisantini. Questa tesi è stata discussa

lungamente; uno dei maggiori sostenitori della nazionalità italiana nei musaici qui interessati è il Barbet de Joug, il quale in un volumetto così intitolato *Les Mosaïques chrétiennes des basiliques et des églises de Rome* intende a provare con lume di grande dottrina che nel periodo, il quale corre dal quarto al nono secolo nulla vi è di più illogico di ritenere che i musaici italiani sieno stati influenzati dall'arte di Bisanzio. « A Ravenna stessa ove per le note ragioni storiche — è il Barbet de Joug che scrive — s'intromisero influenze orientali non v'è cenno alcuno del carattere greco nei musaici antichi; nè vi è accenno in quelli di Milano nè in quelli di Roma; anzi tutti quanti hanno una impronta latina salvo alcune differenze locali. » Se s'intende di dire bisantini i musaici nei quali sono dimenticate le belle norme dell'arte dando un valore dispregiativo a questa parola, la quale verrebbe così a controsegnare un'arte decaduta, ammettiamo l'aggettivo se così si vuole; ma se s'ha a dire bisantini ai musaici intendendo di additare di primo acchito la pretesa influenza dell'arte di Bisanzio su quella italica, ci opponiamo alla applicazione di quella parola affermando essa un'idea che secondo noi è falsa. Come non furono greci i musaicisti dei Santi Cosimo e Damiano a Roma, così, a nostro avviso, non furono greci i loro continuatori. L'arte del musaico di Roma, di Ravenna, ecc., è un'arte italica caratteristica, la quale è sorta dall'ambiente, ischeletrita e uniforme.

Nei musaici della Sicilia piuttosto vi riscon-

triamo influenza bisantina; ma non tanta però da eclissare le tradizioni di una scuola nazionale. Ma ivi già siamo al dodicesimo secolo.

D'altronde l'isola stata dominata successivamente dai Greci, dagli Arabi, ecc., si trovò in immediato contatto coll'arte forestiera. Nota il Selvatico (Op. cit.): « che nelle opere d'arte condotte allora su questa isola vi si riconosce l'opera di tre razze; e ciò si scorge manifestamente anche nei musaici. » Dai Greci, secondo il citato autore, furono eseguiti i musaici di S. Maria dell'Ammiragliato che sono i più antichi; artisti greci lavorarono quelli della Cappella Palatina; ma artisti italiani li aiutarono largamente; e artisti arabi scolpirono gli ornamenti degli archi e delle vólte. Dai latini furono eseguiti quelli della Cappella nel palazzo regio.

Infine non è superfluo ridire che su questa influenza bisantina in Italia noi abbiamo una opinione discorde da quella che hanno molti scrittori anco autorevoli. Quel duro, quell'impietrito, quello sfoggio d'oro e di colori lucenti che è proprio dell'arte cosiddetta bisantina, apparisce in molte opere italiane. A studiare questa manifestazione pittorica attraverso la continuità delle tradizioni nazionali a quell'arte stecchita si giunge naturalmente. Or come si può accettare in buona fede quest'invasione forestiera dappertutto? Non vuolsi escludere irremissivamente l'influenza orientale, in qualche particolarità, nell'arte cosiddetta bisantina; ma da pensar questo a affermare che essa è il portato di convenzionalità e di tecniche forestiere ci corre.

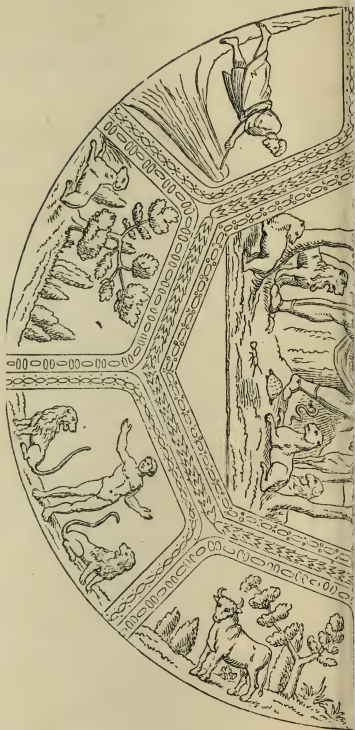
Qui è impossibile dir di più su questo proposito; speriamo pertanto che non ci mancherà l'occasione di spiegare le nostre idee.

Comunque sia, sta il fatto che nel dodicesimo secolo il musaico è il primo annunziatore dell'epoca del Risorgimento. Il sentimento dolce sostituisce la calma che intimorisce; le membra delle figure che per lungo tempo parvero intirizzite, si sgranchiscono e si riabituano alla ginnastica del moto; la Vergine acquista il tipo soave che le conviene, il bambino Gesù è sorridente nel presepio, il genio dell'arte ricomincia a aleggiare in Italia e mostra che le influenze straniere non l'hanno colpito, il musaico grandeggia ormai e le opere sue sopravanzano quelle dei pittori. La tenerezza delle Vergini in musaico, la mansuetudine del Cristo che spicca sul fondo d'oro nell'abside della Chiesa cristiana e che ivi diffonde la beatitudine celeste aspettano Cimabue che se ne innamori e che dipoi sparga lume fecondo fra i pittori coevi, aspettano Giotto, quei musaici di Ravenna di cui parleremo; aspettano Giotto, il quale ispirato da Dante esiliato colà, riproduca poi nell'Arena di Padova delle istorie, le quali sono la conseguenza di uno studio di quei Cristi e di quelle Vergini spiranti amore castissimo e tenerezza profonda.

NOTIZIA DI ALCUNE PITTURE CRISTIANE
DA QUELLE DELLE CATACOMBE INFINO A QUELLE
DI CIMABUE.

2. L'innesto dell'arte pagana sulla cristian
è egregiamente rappresentato da quella pittur
che rappresenta Orfeo il quale al suono del
lira traesi dietro le fiere rappresentate qui, nell
catacomba di S. Callisto, da due leoni, da du
cammelli e da un toro convenientemente dispost
entro un'arcata, intorno a lui che simboleggi
Cristo, il quale con la fede trae a sè gli uomin
per quanto selvaggi sieno, siccome vengono rap
presentati dagli animali ivi dipinti. Abbiamo dett
pensatamente da quella pittura, perchè di stor
di Gesù Cristo rappresentato in forma di Orf
per gli effetti prodigiosi che la favola attribuis
al suono e al canto del greco poeta, ne conosci
mo tre (tav. XXVIII). Nè basta: nella stessa cat
comba di S. Callisto si trovò la storia di Ulis
con le Sirene e quell'altra sentimentale di Am
e Psiche in due sarcofagi. È vero che le fig
di Amore e Psiche si trovarono coperte di c
cina; nota pertanto il Collignon (*Essai sur*
monuments relatifs au mythe de Psyche),
in altri luoghi non si fu tanto scrupolosi ne
rappresentazione di scene somiglianti. Notisi
l'Orfeo di S. Callisto ha ai piedi le pecore le qua
vanno in estasi pel suono della lira; l'imagine
del buon Pastore è dunque vicina. Anzi nell'i-

Vòlta con allegorie cristiane (

Melani, *Manuale di Pittura*, parte I.

na, Catacomba di S. Callisto).

Ulrico Hoepli editore.

Tav. XXIX.

Il Buon Pastore; mito cristiano (Roma, Catacomba di S. Agnese).

Melani, *Manuale di Pittura*, parte I. Ulrico Hoepli editore.

stessa catacomba o cimitero di *S. Callisto* [1] e precisamente nella stanza detta comunemente dei Pesci avvi una vòlta dipinta a fogliami e a figure nel centro della quale il buon Pastore ritto con le pecorelle ai piedi simboleggia la carità e il perdono. Ivi altri due pastori, l'uno ritto su basamento intrecciato da foglie portante la pecorella smarrita sulle spalle, e un altro dal lato opposto, sono dipinti a tempera in una maniera assai incerta.

Notiamo che in questa medesima catacomba si conservano anche altri avanzi di pitture del secolo terzo e quarto. Nella stanza detta delle Pecorelle è dipinto un altro buon Pastore in piedi con la solita pecorella sulle spalle, con altre due pecore al suolo, una per parte, dipinte assieme a due figure virili volte di profilo e con le braccia tese verso l'acqua che cade dall'alto. Peccato che un foro abbia diviso in due questa pittura la quale è così considerevole per la storia della pittura neo-cristiana! Ma ivi le aperture nei muri si ripetono. Un altro quadro fu danneggiatissimo anche più del primo da una apertura semicircolare la quale lo distrusse così, da non potere leggere in quel poco che vi rimane, la storia che il quadro svolgeva.

Disegnata da un dipinto della catacomba di S. Agnese offriamo (tav. XXIX) la figura di uno

---

[1] La consuetudine ha stabilito che questi monumenti sotterranei di Roma e di Napoli si dicano *catacombe* per quanto dovrebbero dirsi con più ragione *cimiteri* come si vede da un passo d'Eusebio (*Hist. eccles.* VII, II).

di quei tanti buoni Pastori di cui si è discorso. Nelle catacombe si ripete spesso anche la figura di Mosè; questi ora è dipinto nell'atto di sciogliersi i sandali obbligatovi da Dio che è rappresentato da una mano notante nello spazio; ora ritto, fa zampillare l'acqua dalla rupe al tocco della verga (tav. XXX).

Anche il Cristo è foggiato in questi nascondigli in varie maniere. La faccia giovanile del buon Pastore, pulita, senza peli, andò a poco a poco trasformandosi così da esserne in seguito ornata di barba copiosa come quella d'un Assiro. Notano il Cavalcaselle e il Crowe (*Storia della pittura in Italia*) « che la effigie di Cristo ebbe una forma transitoria. Con reminiscenze apollinee il Redentore fu rappresentato nel quarto secolo e nel principio del quinto nella stessa catacomba di S. Calisto nella cappella dei Quattro Evangelisti. » Ivi è un Cristo ancor giovine con capelli corti e riccioluti senza barba e vestito di ampia tunica, manto e sandali ai piedi. Non traluce da quella faccia giovanile il sentimento di tenerezza e di mansuetudine che tanto bene seppero instillare alla effigie del Cristo i pittori del quattordicesimo secolo. — A quella figura stanno intorno quattro personaggi, anch'essi vestiti di ampia tunica, che gli indagatori hanno creduto, ci pare giustamente, i quattro Evangelisti. È considerevole una di queste figure perchè indica una stella la quale spicca sul cielo a simboleggiare che l'astro desiderato è ormai giunto nel mondo e già diffonde la luce sulle genti. I detti critici osservano che in questa storia

Mosè che fa scaturire l'acqua dall:

Melani, *Manuale di Pittura*, parte I.

po (Roma, Catacomba di S. Agnese).

Ulrico Hoepli editore.

« schietta ne è la condotta e netto il colorito. » Il dipinto ha peraltro sofferto assai; perciò il giudizio degli autori della storia della pittura italica, bisogna accettarlo con qualche riserva. Vogliamo notare subito che il Cristo si presenta con un po' di barba e con due baffetti sottili nel busto della catacomba di San Ponziano a Roma. È un Cristo con grande capigliatura fluente sulle spalle coperte dalla tunica, ha largo collo sul quale sono accennati i muscoli, ha occhi grossi, incorniciati da ampie sopracciglia, e ha pupille nere. La testa spicca sur una grande aureola a croce gemmata e il fondo è ornato da due stelle, le quali sono dipinte sopra le spalle; una a destra una a sinistra. La mano destra con dita sottili è in atto di benedire mentre l'altra, che non si vede, sorregge un libro aperto in cui si legge tuttora la parola DOMINVS. La pittura è gigantesca; somiglia a una di quelle imagini del Redentore delle quali i musaicisti ornarono le callotte delle absidi nelle chiese; a una di quelle imagini, diciamo, le quali secondo l'espressione del Gautier se si alzassero solleverebbero la vòlta del loro tempio. Il Cristo di S. Ponziano è scadente anzichè no nella fattura; l'ampia proporzione serve a fare risaltare viepiù la imperizia del pittore. La tavolozza vi è modesta: stacca sur un fondo chiaro, ha la tunica di un rosso freddo e il manto giallastro, la grande aureola gialla e la croce rossa; il tono generale è giallognolo avvivato dalle traccie nere delle sopracciglia le quali spiccano sulla chioma abbondante e sulla barba di una tinta calda, ma leggera leggera.

Un altro Cristo gigantesco colla medesima barbetta a ghirlanda, cogli stessi baffetti a punta e con la chioma abbondante, ma accomodata diversamente di quello che è nel busto già notato, è nella stessa catacomba di S. Ponziano. Ma l'arte vi è ancor più impacciata di quello che vedemmo nel primo busto, il quale trovasi nella stessa catacomba. Qui la pittura per allontanarsi dalle tradizioni pagane s'ingoffisce sempre più nella tecnica; la quale viepiù declina in un altro busto del Redentore il quale è nella stessa catacomba, nella cappella di Santa Cecilia.

E poichè il discorso ci ha menato presto a parlar della catacomba di S. Ponziano diremo subito qualche parola intorno al famoso affresco che vi si trova e che è notissimo per essere stato divulgato da tante stampe e da tante illustrazioni. Fra le tante pubblicazioni niuna è perfettamente esatta e vale la bellissima copia colorata a grandezza del vero la quale è stata fatta dal signor Liell che si vedeva ultimamente riprodotta nel Padiglione della Mostra di Roma alla Esposizione di Torino. L'affresco rappresenta tre figure egualmente vestite di tunica e pallio, col nimbo attorno al capo e coi nomi al lato: *sanctus Marcellinus, sanctus Pollion, sanctus Petrus.* I santi effiggiati nel dipinto sono intimamente collegati alla storia di quel cimitero. L'affresco è dipinto sopra un muro il quale chiude il transito in un corridoio dell'ipogeo; accanto è un altro muro colle figure dei santi Milite e Pigmenio. Rapporto all'epoca di questi dipinti si è molto disputato. Si vuole ora che siano della

fine del secolo ottavo (Leforet, *Chron. des peint. des cat.*). Allo Stevenson sembrano alquanto più antiche (*Mostra della città di Roma all'esposizione di Torino nell' anno* 1884, parte 3.ª Medio Evo); noi siamo di questo parere.

Rivenendo a parlare dei busti di Cristo, rileviamo che sono superiori ai busti ultimi considerati le imagini di S. Sebastiano, di S. Quirino e di San Policano acconciati alla romana, che trovansi nella cripta di S. Cecilia. Il De Rossi parla peraltro con maggior lode delle pitture della fronte dell' arcosolio nella catacomba di Santo Sotere (Op. cit., vol. III, tav. I, II e III). Anzi certa somiglianza di fattura fra queste imagini e alcune figure scolpite su delle medaglie di Diocleziano suggerì al De Rossi medesimo la conghiettura che le pitture di San Sotere risalgano ai tempi di quell'imperatore e fors' anche sieno state eseguite prima che lo stesso Diocleziano decretasse la persecuzione dei Cristiani. Nota, inoltre, il nostro autore, che a provar meglio che nell' età in cui tali pitture furono condotte duravano ancora le buone tradizioni dell' arte romana, servono i pavoni magistralmente disegnati e dipinti, e i vasi ad essi sottoposti nei quali è dato riconoscere la imitazione abbastanza felice di qualcuno fra i vasi fittili italo-greci. Trovansi dipinti più o meno guasti nella catacomba dei santi Marcellino e Pietro forse dello scorcio del quinto secolo e di parte del seguente; se ne trovano nella catacomba dei santi Nereo e Achileo probabilmente dell'età

medesima o forse posteriori; se si ha a giudicare dalla esecuzione rozza. Si trovano dipinti eziandio molto malconci nella catacomba di Domitilla; in quella di Priscilla (tav. XXXI) se ne trovano anche nella basilica sotterranea di San Clemente (Mullooly, *S. Clement p. and his basilica;* Roller, *Peintures de saint Clément* nella *Revue arch.*) Le pitture più antiche son quelle del nartex della basilica primitiva e furono dipinte sopra l'antica cortina di mattoni senza intonaco. Notiamo che questi affreschi sono di uno stile largo e corretto che non può non credersi assai antico e poco lontano dalla erezione dell'edificio; cioè del secolo quarto. Però non tutti gli affreschi di questa basilica sono di quest'età; ve ne sono del secolo decimo e undecimo, o almeno ritenuti tali; questi, perciò, non possono essere considerati in questo luogo. Non deve peraltro sfuggirci un interessante affresco del nono secolo ove una inscrizione oltre a additarne l'autore afferma che l'affresco superava in splendore tutti gli altri dipinti dei quali si ornò la basilica nel detto secolo. È controversa l'opinione circa alla significazione di cotale affresco. Rappresenta l'Assunzione della Vergine o l'Ascensione del N. S.? Sono forse più antichi di questo dipinto gli affreschi eseguiti nel pilastro contiguo. Lo stile accenna alla maniera dell'ottavo o nono secolo. Accenniamo altresì ad alcuni affreschi di S. Lorenzo fuori delle mura. Badisi: l'età delle varie pitture del San Lorenzo abbraccia i secoli dall'ottavo al decimoquarto.

I dipinti delle catacombe di Napoli, gli scrit-

Pittura nella Catac

Melani, *Manuale di Pittura*, parte I.

Tav. XXXI.

. di Priscilla (Roma).

Ulrico Hoepli editore.

tori d'arte li aggruppano con quelli della catacomba dei santi Nereo e Achileo a Roma e precisamente con quelli che si trovano nella cappella detta dei *Dodici Apostoli* ove la mano del pittore si mostra impacciata così, da far dimenticare, in vederli, qualunque prestigio d'arte. Il Cavalcaselle e il Crowe (Op. cit.) notano nelle catacombe di San Gennaro un dipinto coi busti dei santi Pietro e Paolo i cui caratteri s'incontrano nelle opere della fine del secolo quinto e nel principiare del seguente. « A dir vero — notano i detti critici — queste due figure sentono pure dell'antico e mostrano già fin da allora fissati i tipi dei due Apostoli. »

Abbiamo rammentata la catacomba di Domitilla; orbene al suo ingresso sono pitture graziosissime, le quali rappresentano una vigna con degli uccelli che svolazzano e che s'intrecciano con dei genietti alati. A questa ridente decorazione non tiene dietro al certo, anzi forse la sopravanza, l'altra a cui abbiamo accennato dianzi per incidenza che vedesi sul soffitto di una delle celle della catacomba di S. Lucina in via Appia. Il De Rossi nel volume II della interessante *Roma sotterranea*, la studiò con insistenza; perchè, ripetiamo, da questa allegra decorazione ei capì che avrebbe potuto apportare, come difatti apportò, agli studi dell'arte neo-cristiana, segnalato vantaggio.

Nè a Roma sono soltanto il soffitto di Lucina e quello del vestibolo della catacomba di Domitilla che spiegano il logico innesto dell'arte pagana sulla cristiana. I geni svolazzano anche

nelle catacombe di S. Calisto, di S. Cecilia, di S. Marcellino, di Eusebio, e la loro nudità lieta anche qui, stona con la riservatezza e coll'austerità delle pitture veramente cristiane le quali cercano di svincolarsi dalle tradizioni antiche a costo di precipitare nell'arcaismo il più infantile. Ma il Cristianesimo pieno d'entusiasmo non può continuare a vivere degli ultimi sintomi della vita altrui: ogni legame deve esser rotto; e la nova fede deve uscire dai sotterranei tortuosi e deve erigere alla luce del sole la propria chiesa. A questo modo l'arte cristiana potrà acquistare la personalità che deve avere e i pittori, dovendo lavorare in condizioni migliori di quelle che loro si offrivano negli oscuri andirivieni delle catacombe, potranno mostrare finalmente il loro Redentore trionfante nella abside d'oro.

Musaici. — Ecco dunque la volta dei musaicisti. Abbiamo digià scritto, ed ora lo confermiamo con l'esempio, che non fu se non nel quarto secolo che il musaico mostrasi a decorare le chiese italiane; o almeno i musaici più antichi che si trovano, si reputano ascendere al quarto secolo. Tali sono quelli a Roma del Battistero Costantiniano ora chiamato S. Costanza. Ivi la vòlta è adorna di tralci di vite intrecciati, di uccelli svolazzanti e di Geni che vendemmiano, e di Amorini che ballano e che suonano. Questo musaico, il cui contenuto pagano fa capire che l'ispirazione del pittore è eguale a quella dei pittori delle vòlte di Domitilla e di Lucina, si ritiene il più antico musaico della cristianità.

Oggi trovasi assai danneggiato non tanto per la lunga sua età quanto pei restauri; tuttavia il soffio antico vi è palese dappertutto; nelle movenze delle figure, nei caratteri, nelle acconciature; e il fare abbastanza disinvolto dell' esecutore è pure ivi manifesto come lo è istessamente non solo nei musaici, ma anche nelle pitture delle catacombe di questo quarto secolo. Coevo alla vòlta ora rapidamente descritta è un Cristo, il quale siede sur un globo e accoglie gli omaggi di un personaggio che non sappiamo chi sia. Un altro Cristo in altro punto della chiesa accoglie pure le riverenze di uno che gli porge un rotolo con suvvi la scritta: DOMINVS PACEM DAT, mentre un altro personaggio, dall'altro lato, rivolge lo sguardo sul Redentore in atto di devozione. Sul davanti il greggie si spartisce, e sul fondo sorgono due palme e due piccoli edifizi, forse, come fu osservato, a indicare Betlemme e Gerosolima.

Anche nelle catacombe si trovarono dei musaici i quali sembrano appartenere alla medesima epoca di questi di S. Costanza. Nella catacomba di S. Ciriaco nel 1656 fu scoperto un musaico che ora trovasi nella biblioteca Chigi a Roma con una inscrizione recante che i personaggi del musaico medesimo sono i ritratti di Maria Simplicia Rustica e del suo sposo Flavio Giulio Giuliano. La donna è effigiata in atto di pregare; il disco ond' è contornata fu posto come adornamento del suo sepolcro dopo defunta. L'altro disco era sul medesimo sepolcro, il quale conteneva anche le ossa del marito; ma

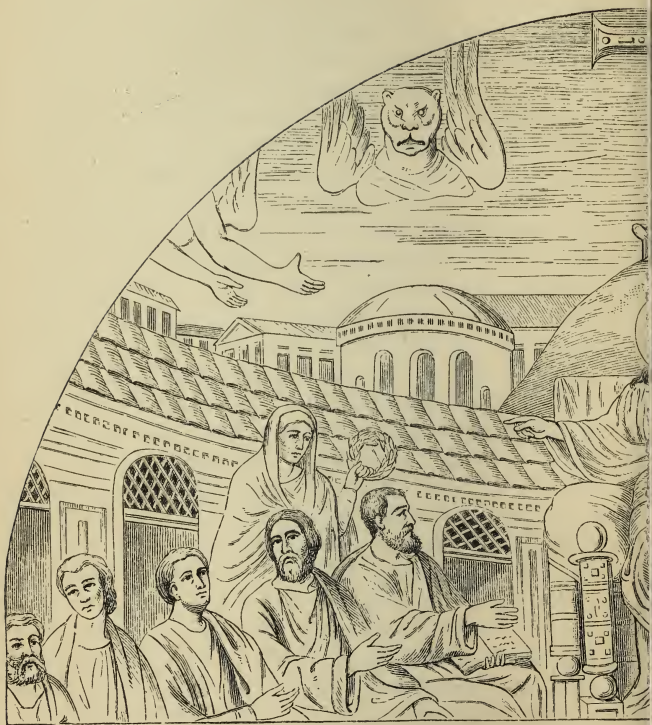
fu collocato quando questi era ancora vivente. Il De Rossi, dopo aver dimostrato (*Musaici cristiani delle chiese di Roma*) che questa famiglia occupava, un posto cospicuo fra le patrizie di Roma ha creduto di ravvisare dallo stile epigrafico nel musaico di S. Ciriaco un lavoro di verso la metà del quarto secolo. Il musaico quivi interessato è prezioso perchè, oltre tutto, offre una interessante caratteristica: quella dell'applicazione dei cubi dalla foglia d'oro; i quali se potesse esser dimostrato che sono contemporanei alla esecuzione del musaico e non posteriori (ivi messi cioè in qualche restauro) si potrebbero considerare i primi cubi applicati alla maniera che si è detto. Fra i musaici delle catacombe si citano alcuni di S. Callisto; un sarcofago con Cristo e i SS. Pietro e Paolo; e se ne citano altri, i quali, forse, a confronto di quello di cui vogliam subito discorrere — di quello di S. Pudenziana, parimente a Roma — pèrdono qualsisia pregio artistico e storico.

Prima che il De Rossi intervenisse con la sua lunga esperienza in queste cose a esaminare il musaico di S. Pudenziana, questo si riteneva dell'ottavo secolo; ma il De Rossi vi ha ravvisato invece tutti i caratteri dello stile del quarto secolo. Laonde il musaico di S. Pudenziana sarebbe fra i più antichi che si conoscono in Italia. Notiamo che è dello stesso avviso del De Rossi il Vitet (*Dissertation sur les musaïques chrétiennes*, Journal de Savants, 1862 e 63). Il musaico è stato restaurato e forse come pensa il Labarte (*Histoire des arts industriels*) ha subíto qualche

Musaico di Sant

Melani, *Manuale di Pittura*, parte I.

ıdenziana (Roma).

Ulrico Hoepli editore.

aggiunta; sta il fatto che ora è assai malconcio. Certo dalla incisione che offriamo (tav. XXXII) lo spirito dell'antichità per opera del troppo industre bulino è fuggito; ma tant'è; noi diamo il disegno per mostrare la importanza della composizione, l'aggruppamento delle figure, le movenze, ecc. Il libro che il Redentore tiene aperto porta scritto: DOMINVS CONSERVATOR ECCLESIÆ PVDENTIANE. — Il Vitet nello studio citato trova in questo musaico « des trésors tous nouveaux, de chastes espressions, une fleure de vertu, une grandeur morale dont les plus belles œuvres de l'antiquité ne sont jamais qu'imparfaitement pourvue ». Forse non avrà torto il Vitet; nè avrà torto il Gerspach (Op. cit.) a ritenere che il musaico di S. Pudenziana splenda fra mezzo alle altre opere dell'architettura quasi sdegnoso d'averle vicine e formi « un de ces sommets isolé restès lumineux de l'Antiquité à la Renaissance comme les hauts montagnes qui reflétent les derniers rayons du soleil couchant, alors que déjà la nuit recouvre les vallés » pensiamo, peraltro, che in certi giudizi forse bisognerebbe essere un tantino più prudenti; perocchè i restauri del musaico dell'abside di S. Pudenziana sono stati, come si è detto, condotti con assai poca cura di conservar l'antico; è molto facile quindi di esserne imbrogliati.

Molto men nobili nelle fisonomie e più impacciati nella fattura dei personaggi di S. Pudenziana, sono quelli della abside a fondo blu della chiesa dei santi Cosimo e Damiano: questi del

sesto secolo (tav. XXXIII). Cristo spicca sur un fondo di nubi; ha il braccio destro alzato e con l'altro sorregge il manto e con la mano un rotolo. Pietro e Paolo gli presentano i due medici della Media Cosimo e Damiano martiri della fede, i quali recano doni al Redentore. Degli altri due personaggi accosto alle palme laterali uno è il papa Felice IV, quegli che fece costrurre la chiesa (questa immagine però è restauro moderno eseguito sotto Alessandro VII), l'altro è S. Teodoro. La statura del Cristo è assai più alta di quella degli altri personaggi che lo circondano, anche dei medesimi apostoli, i quali alla lor volta, sono più alti di Cosimo e Damiano del papa e S. Teodoro. In alto, a sinistra, è la fenice radiata, noto emblema della Risurrezione. Nella fascia inferiore sono i dodici agnelli simbolo degli apostoli, i quali escono dalle mistiche città per far corona allo agnello divino, che è nel mezzo sopra una rupe d'onde sgorgano i quattro fiumi simbolici. La parte inferiore offre l'epigrafe metrica, la quale ricorda la dedicazione dell'aula e l'esecuzione dei nuovi ornamenti per opera di Felice IV. Su queste figure non vi è nulla di quel sentimento ascetico desiderato tanto dai Padri apostolici, nulla che ricordi il santo scopo per cui ivi sono state eseguite; quei personaggi hanno proprio un carattere a sè. Si vuol vedere dal Gerspach (Op. cit.) in quelle fisonomie il tipo di razza gotica. Comunque il musaico qui inciso fa molta impressione, ed è molto considerato perchè ha avuto una influenza sui musaicisti dei secoli successivi. Il tipo di quei personaggi si

Musaico nella chiesa dei

Tav. XXXIII.

Cosimo e Damiano (Roma).

Ulrico Hoepli editore.

ripete sovente come si ripete il soggetto ivi svolto per la prima volta di una presentazione di persone fatta al Maestro dai suoi discepoli.

Citiamo anche l'abside di Sant'Agnese fuori delle mura che ricorda la splendida ornamentazione di questa basilica dopo i fattovi restauri di Onorio I (625-640); i quali dovevano essere splendidi davvero se si ha a rilevare dall'espressione di un visitatore contemporaneo d'Onorio, il quale li chiama opera mirabile: *mirum opus* (De Rossi, *Roma sotterranea,* p. I). La composizione dell' abside è semplice. Non ci è che Sant'Agnese e due pontefici; Sant'Agnese è assai riccamente vestita. Ai piedi ha le fiamme le quali alludono al supplizio cui la santa fu condannata in principio e la spada con la quale fu consumato il martirio. Il pontefice il quale tiene il modello dell'edificio e l'offre a Sant'Agnese, è senza dubbio Onorio; l'altro pontefice è assai probabilmente Simmaco (il primo restauratore della basilica: 498-514). Le teste di queste due figure sono restauro moderno.

Il Gerspach scrive bene quando nota che la vòlta dell' abside della cappella dei SS. Rufino e Secondo nel battistero del Laterano presenta una spartizione nel musaico il cui principio informatore lo ritroviamo a Ravenna. Perciò è da ritenersi che verso la fine del quarto o il principio del quinto secolo — chè tale secondo il De Rossi è l'età del musaico della cappella qui interessata — il musaico si mostrò per la prima vòlta a Ravenna.

I musaici di Ravenna sono interessantissimi.

La mente ripensa subito a quei bellissimi del Battistero ottagono del Duomo o S. Giovanni in Fonte che rimontano alla prima metà del quinto secolo; ove la disposizione è ammirabile, bene equilibrato il colorito e l'assieme egregiamente innestato all'architettura del tempio, la quale è del quarto secolo. Del quinto secolo — della fine però — sono i musaici di Ravenna in S. Maria in Cosmedin, ma furono così alterati dai restauri che è impossibile, o almanco azzardoso, darne un giudizio. È noto che nel 402 Onorio trasportò a Ravenna la sede dell'impero e che nel 425 l'imperatrice Galla Placida essendovisi stabilita per governare l'impero d'Occidente per delegazione del figliuolo Valentiniano III, dette da allora in poi continue prove del suo amore per le antichità. Ravenna deve a Galla Placida il famoso Mausoleo che porta appunto il suo nome (o quello di cappella dei santi Nazaro e Celso), il quale contiene la tomba sua, quella di Costanzo suo marito, e di Onorio fratello suo. Inutil dire che la cappella è compiutamente ornata di musaici; tanto nel quinto secolo il musaico era in voga. La vignetta che diamo (tav. XXXIV) rappresenta Cristo, il buon Pastore, circondato dal gregge mansueto. In questo musaico e in tutti gli altri del Mausoleo di Galla Placida le figure spiccano sur un fondo blu, il quale viepiù risalta dal contrasto dell'oro che è largamente sparso nelle acconciature e negli accessori delle figure. L'uso di questi fondi blu trasparenti che simboleggiano l'azzurro del cielo è forse da preferirsi ai fondi d'oro poichè hanno su questi il

Musa

Melani, *Manuale di Pittura*, parte I.

ıella Cappella di Galla Placida (Ravenna).

Ulrico Hoepli editore.

Cristo davanti a Pilato (

Melani, *Manuale di Pittura*, parte I.

nna, S. Apollinare Novo).

Ulrico Hoepli editore.

L' Imperatore Giustiniano e il suo cortèo (Ravenna, S. Vitale).

Melani, *Manuale di Pittura*, parte I.

Ulrico Hoepli editore.

vantaggio notevole di accomodarsi a qualsivoglia punto di luce. [1] I fondi blu dei musaici del Mausoleo di Galla Placida sono rammentati assieme a quelli che trovansi a Roma a S. Giustina, a S. Prassede, ai SS. Cosimo e Damiano, ecc.

Nei musaici ravennati del quinto secolo il soffio dell'antichità vi è chiaro, però vi è sostenuto abbastanza il disegno e armonizzato il colore. Nel sesto secolo il musaico declina e i musaicisti del S. Vitale mostrano allora quanto fosse decaduta l'arte. Il sesto secolo, inferiore al quinto, tenta di sopravanzarlo nello sfarzo e nella tecnica più minuta. A Ravenna i musaicisti del sesto secolo seguono il sistema, il quale si suol dire bisantino e del quale già parlammo. Frattanto si veggano le (tav.e XXXV e XXXVI) le quali recano *Cristo davanti a Pilato*, in S. Apollinare nuovo s'intende, a Ravenna, e l'altro in S. Vitale che rappresenta Giustiniano vestito riccamente, e il suo sèguito. Questa istoria che orna una delle pareti laterali del coro ha sulla parete opposta un'altra istoria aggruppata nell'istesso modo che reca Teodora, la quale si dirige al tempio con una coppa d'oro in mano ricolma di doni. Dietro a sè, come nella storia di Giustiniano, è un numeroso sèguito di personaggi vestiti con spreco di ori e di gemme; spreco che in vedere i musaici di cui discorriamo assorbe a tutta prima la attenzione, mentre la mente s'accorge subito di esser davanti a un'arte che lo stento nel disegno tenta nascondere con lo sfog-

[1] Vedi a pag. 116 e seg. ove si discorre dei fondi in oro.

gio della ricchezza; così come più tardi Cosimo Rosselli, secondo il Vasari, tentava di nascondere la povertà d'invenzione e di disegno con gli azzurri e gli ori smaglianti. Tuttavia queste istorie si veggono volentieri per una cotal vivacità d'intonazione, la quale si deve allo scintillío lieto degli ori che s'impone. Nell'avvicinarsi al settimo secolo il musaico vedesi a poco a poco trascinato in quel periodo di decadenza nel quale disegno, colore, chiaroscuro, l'arte insomma scompare. Anche la fantasia illanguidisce allora; ecco perchè dal settimo secolo sino a dopo il mille inoltrato l'arte del musaico si cristallizza. Non già perchè allora le occasioni mancassero; chè anzi, per es., nel nono secolo per la munificenza dei papi Pasquale I, Gregorio IV, Leone IV, Benedetto III, i musaicisti ebbero dimolto da fare. Fu nel secolo nono — nel 836 — che la basilica di S. Ambrogio a Milano si ornò di ricchi musaici; fu nel nono secolo che nell'abside di S. Cecilia in Trastevere (Roma) furono eseguite le figure in musaico notanti nell'oro, e pure fu in questo secolo che l'arco della tribuna di S. Nereo e Achileo e l'arco e la vòlta della tribuna, e la cappella di S. Zenone in S. Prassede, si ornarono di musaici: e si ornò di musaici nel nono secolo la tribuna di S. Teodoro di S. Maria in Dominica (la parte superiore dell'arco trionfale e la vòlta della tribuna) e la vòlta dell'abside di S. Francesca romana; e fuori di Roma, a Capua, per es., si fece i musaici di quella cattedrale verso la fine del nono secolo e a Venezia si fecero quelli di S. Margherita. Insomma

nel secolo nono il musaico ebbe una diffusione in Italia considerevole. Ma dalla fine del nono secolo fino alla seconda metà del Mille, e specialmente a Roma dal pontificato di Pasquale I (871-824) a quello di Innocenzo II (1130-1143) il musaico si perdette.

Nel dodicesimo secolo, pertanto, dopo gli scoraggiamenti del Mille, dopo che i segni annunziatori della fine del mondo erano scomparsi, il papa Innocenzo II ordinò interessanti lavori musaicistici in S. Maria in Trastevere; si ornarono allora di splendide storie altre chiese di Roma; su nel settentrione dell'Italia, Torcello volle ornata la sua cattedrale di musaici, e Venezia, la quale naturalmente non poteva trovarsi umiliata accosto all'isola vicina, volle arricchito di musaici le cupole del suo S. Marco che balzano fuori leggère dall'azzurro immacolato e diafano. Nello stesso tempo laggiù in Sicilia, la Cappella Palatina, la cattedrale di Monreale, S. Maria dell'Ammiragliato, come si è veduto, si adornano anch'esse capricciosamente, e gli ori e l'azzurro finissimo dei musaici si impongono e spadroneggiano quasi tirannicamente in quelle chiese destinate ad accogliere i credenti di quella terra feracissima. E ormai che da una parte all'altra della penisola il musaico è riescito a penetrare, anzi a trionfare nelle chiese, la tecnica di esso si perfeziona e nel tredicesimo secolo il musaico orna l'abside di S. Paolo fuori delle mura a Roma — musaico che perì nell'incendio del 1823 — orna la fronte del S. Pietro — musaico anche questo perduto nelle demolizioni — e Roma in-

somma si può dire diventa centro di una scuola di musaicisti, il nome di molti dei quali ci è noto, grazie alle firme trovate in alcuni musaici e grazie al Vasari. Nè a Roma soltanto il musaico vigoreggia in quest'epoca; anche a Firenze si presenta con tutta la pompa possibile nel Battistero; dove, fra mezzo a una moltitudine di figure di santi, di arcangeli, di patriarchi, di dannati, ecc., spicca la figura del Redentore, la quale impressiona per la sua grandezza e per la severità che ispira.

A giudicare da questi musaici e da altri che si trovano a Pisa nel Duomo e da altri ancora, bisogna dire che il musaico in Toscana stava segnatamente indietro a quello di Roma. È singolare che mentre in Toscana una scuola di scultori esercitava un'arte nova tutta inspirata dall'antico, un'arte la quale si diffondeva per la penisola come quella che era precorritrice di un luminosissimo periodo artistico, è singolare, dicevasi, che Pisa e Firenze nel musaico fossero inferiori a Roma.

Eppure così è. E come tutto è giustificato così questa inferiorità è legittimata da ragioni, a nostro avviso, persuasive, alle quali, per paura di essere costretti a lungo e forse tedioso ragionamento, non vogliamo qui nemmeno accennare.

Miniature. Sarebbe difficile formarsi una idea precisa della pittura medioevale se trascurassimo di studiare le miniature di quest'epoca. Nel Medioevo tutta la vita è sì omogenea, è sì conseguente che ciascun secolo non soltanto ha la propria architettura e tutte le altre arti con ca-

rattere spiccato, ma perfino questo carattere si trova nella scrittura; e, cosa più singolare ancora, la scrittura di qualsivoglia secolo riflette e riproduce per così dire i caratteri generali delle arti di cui è coeva. C'è proprio un'armonia maravigliosa fra i monumenti architettonici e le miniature, fra il lavoro dell'architetto, dello scultore e quello del calligrafo.

Nelle miniature c'è arte seria la quale invece di palesarsi col mezzo di ampie tavole, ristringe tutta la attività in una pagina di un libro di preghiera e questa la istoria e abbellisce con composizioni considerevoli, con colori e ori lustrenti. Il gusto dell'arte nell'età che c'interessa era sostanzialmente diffuso dai libri di preghiera storiati e dipinti, giacchè durante parecchi secoli del Medio Evo questi furono la sola lettura e l'unica gioia di un numero ragguardevolissimo di persone. Il gusto dell'ornamentazione dei Mss. esisteva, intendiamoci bene, assai prima del Medio Evo, esisteva già nell'antichità. I medici di Grecia Crateva, Denys, e Metrodoro, al dir di Plinio, avevano arricchito i libri di pitture. Lo stesso Plinio ci lasciò detto che Varrone aveva illustrato le memorie sue della effigie di settecento personaggi cospicui; Seneca nel suo trattato *De tranquillitate animi* (cap. IX) accenna anche lui a libri ornati di imagini; insomma l'uso dell'ornamentazione dei Mss. è antichissimo. Anzi a proposito dell'arte di ornare i libri, che dicemmo si conosceva in Grecia nota, il D'Agincourt con il Montfaucon, che i Greci adoperavano vari nomi per distinguere coloro che scrivevano e orna-

vano i Mss.; nomi i quali cambiavano a seconda del lavoro che faceva ciascun artista sui Mss. medesimi. Precisamente come si usò in Occidente durante il Medio Evo.

Venendo a discorrere direttamente delle miniature medievali notiamo che i primi e più antichi miniatori del Medio Evo sono stati dei monaci la maggior parte dei quali sono restati ignoti; rade essendo le opere di miniatura le quali recano il nome dell'esecutore. E ciò risulta ragionevole quando si pensi che quei monaci non lavoravano per ambizione di guadagnare onori nel mondo che avevano abbandonato di propria volontà; quei monaci isolati nella solitudine del chiostro, chiusi nelle cellette quiete, lavoravano principalmente per penitenza bastando a loro che l'opera paziente fosse gradita dal Cielo su cui costantemente era rivolto il loro pensiero. Talvolta i calligrafi, che erano anch'essi monaci, firmavano qualcheduno dei loro lavori; ma poichè questi calligrafi riproducevano esclusivamente dei testi sacri si può pensare, come bene fu osservato, che ciò facessero non per ambizione personale, ma invece per offrire al lettore una garanzia d'esattezza indicando col nome il monastero ove il Ms. era stato eseguito.

I disegni che si trovano numerosi nei Mss. si dividono naturalmente in due parti; l'ornamentazione propriamente detta, vale a dire quella che si compone di fogliami, di girali, di figurette, di decorazioni; e le composizioni figurative, lo svolgimento pittorico cioè di scene cristiane: ove parlisi di Mss. chiesastici. Così nella prima parte

come nella seconda possono esservi comprese quelle note lettere istoriate talvolta, e tal'altra invece soltanto arricchite di frondeggiature e di figure fantastiche staccanti, qualche volta su fondi a musaico. Dicasi lo stesso di quelle inquadrature di pagina ove il più delle volte grandeggiano i girali a fogliami, a fiori, a frutta, intrecciati da animali svelti e allegri, dove, è dipinto, fra mezzo, qualche quadretto figurativo. I soggetti figurativi di solito sono collocati alla testa dei capitoli e da sè soli formano tutta quanta una pagina. La quale invece d'una sola storia comprende talvolta varie istorie divise in piccoli quadretti incorniciati ciascuno da un corridietro leggiadro e ingegnoso. Poichè giova notar bene che i miniatori non furono soltanto, come qualcuno può pensare, dei pazienti esecutori, i quali non intendevano con la opera loro che a far lavoro diligente, ma anzi dovendosi limitare quest'opera a un piccol spazio cercarono sempre dimostrare gusto squisito; e tanto più vi riescivano in quanto generalmente le difficoltà tecniche non intralciavano mai l'opera della fantasia vivace. Cosicchè rare volte l'esecuzione accurata dei Mss. non è congiunta alla elegante e varia combinazione delle forme. Questi disegni svolgono, ben s'intende, qualsivoglia soggetto. Sotto Carlomagno, per es., i soggetti sono esclusivamente religiosi; più tardi, quando la letteratura si secolarizza, la pittura la segue nel novo indirizzo restando tuttavia fedele alla tradizione agiografica. Da allora la pittura dei Mss. si può distinguere in sacra e profana.

Noteremo che i più antichi libri miniati di cui or ora si parlerà, appartengono tutti alla letteratura profana; laonde risulta che nei primissimi tempi del Cristianesimo i libri santi non debbono essere stati arricchiti di pitture. Nelle *Vite dei papi* dell'epoca qui interessata non è fatta menzione di libri di chiesa illustrati; su questo proposito è egualmente muto il *Liber Pontificalis*, il quale rende particolareggiato conto di tutti i doni fatti alle chiese da Costantino, dal papa San Silvestro e suoi successori. Questo fatto conferma che innanzi il Cristianesimo erano in uso i libri illustrati; nè è il caso di discutere la nostra conclusione tanto ci pare ragionevole.

Sono pochi i Mss. di questa epoca, i quali sono venuti infino a noi. Il Louandre nella sua ricca opera *Les arts somptuaires* (vol. II) ne cita otto la cui autenticità è inconfutabile.[1] Nelle

---

[1] Sono i seguenti:

1. Evangelario * scritto verso il 778 che possiede il Museo dei Sovrani a Parigi.

2. I Quattro Evangeli mss. dati da Carlo Magno a Angilberto, anteriori all'anno 800. È alla biblioteca comunale di Abbeville.

3. I Quattro Evangeli mss. provenienti dall'abbazia di S. Massimo di Trèves che trovasi là.

4. Il breviario del papa Adriano.

5. I Quattro Vangeli detti di San Médard di Soissons, i quali trovansi alla biblioteca — dice il Louandre perchè scrive nel 1858 — « imperiale » di Parigi.

6. Un Ms. del British Museum che pare una imitazione del volume precedente.

* Chiamasi Evangelario o libro del Vangelo il Ms., il quale contiene i Vangeli dell'anno, e i Vangeli cogli altri Libri Canonici formano il Novo Testamento.

miniature di questo tempo vi spira un sentimento soave che s'impone; s'impone alla mente la quale invano cerca in quelle miniature la correttezza del disegno la bella proporzione delle figure. Tuttavia se il disegno vi è scorretto lo assieme delle storie è spesso vivace e il colore è solitamente assai bene disposto e equilibrato; insomma per quanto manifestino quelle miniature un'età semi-barbara, è cosa doverosa lodarle in quelle parti che si è detto.

Fra le più antiche miniature italiche del Medio Evo è consideratissimo quel Vergilio della Biblioteca Vaticana, il quale si reputa del quarto secolo. Non credasi di avere nel detto Vergilio un monumento considerevole d'arte, è certo monumento considerevole per rispetto all'età in cui venne eseguito. Le quarantotto composizioni che restano ancora di questo codice prezioso, spiegano nell'artista esecutore un'evidente imperizia.

L'arte d'allora, si rammenti, era troppo declinata per pretendere dai miniatori lavori pregevoli. Un altro Ms. dell'opere di Vergilio, appartenente pure alla Vaticana e meno antico del primo di circa un secolo, conferma la condizione sciagurata della pittura dell'età di cui parliamo.[1]

---

7. Un Ms. della biblioteca dell'Arsenale di Parigi, senza dipinti, avente quattro pagine ornate secondo la maniera anglo-sassone.

8. Un altro Ms. egualmente senza dipinti ornato secondo il gusto anglo-sassone che è a Notre-Dame-des-Ermites in Svizzera.

[1] Aimé Champollion ha dato nel *Moyen âge et la Renaissance* la riproduzione di due miniature di questo Ms.; una a tratti, l'altra a colore.

La Biblioteca Vaticana possiede altresì un gran codice in pergamena storiato con fatti della vita di Giosuè, i quali al dire del Cavalcaselle e del Crowe (Op. cit.) « tengono molto dei rilievi della colonna traiana. In generale — osservano gli autori citati — siffatte composizioni son buone, vive, e si raccomandano pel sentimento artistico che le ispirò. » Una scritta attribuisce al nono secolo l'età del codice in discorso. [1] Ma sia proprio del nono secolo questo codice, o anteriore? Se è veramente del nono secolo bisogna dire che l'artista si studiò di imitare l'antico; come dicesi istessamente delle miniature dei due Mss. di Terenzio — l'uno appartenente alla Vaticana, l'altro alla Nazionale di Parigi — i quali si aggruppano fra quelli del quarto e quinto secolo, per quanto non sieno stati eseguiti che nel nono secolo. « È evidente, osserva il Labarte (*Historie des arts industriels*), che le illustrazioni dei due Mss. sono state copiate su degli originali che debbono rimontare all'epoca di cui ci occupiamo (secolo quarto). Della medesima età è il codice di Omero, nella Ambrosiana di Milano ove è ammiratissima la figura d'Omero così pel movimento come pel colorito vigoroso. Fra i lavori del nono secolo si cita il Pontificale che è alla Minerva a Roma e che fecesi eseguire Landolfo vescovo di Capua, e la miniatura di un codice rappresentante il Battesimo per immersione posseduto dalla medesima Biblioteca della

[1] Il D'Agincourt dà la copia di questa miniatura nel vol. V, tavola 28, 29 e 30.

Minerva. Si credono del decimo secolo le numerose miniature aggiunte al testo di una Bibbia e in possesso del convento unito alla basilica di S. Paolo fuori le mura (Roma).

Ma a che serve per noi insister tanto a discorrere di cosiffatte opere se non hanno verun pregio d'arte, se le figure vi sono ridicolmente sproporzionate, se ingenuo vi è il disegno delle parti? Che serve poi tanto andar lemosinando saggi di miniature del settimo, dell'ottavo e del nono secolo e anche del decimo ove se togli l'importanza del soggetto nulla ivi ferma l'artista; che serve desiderare saggi di quell'abate di Montecassino — il francese Bertaire — il quale nel nono secolo diffondeva nel mezzogiorno dell'Italia l'amore per la miniatura, mentre a Firenze sgobbavano sulle pergamene i monaci che avevano rinunziato al mondo?

Dal nono secolo in qua fino al secolo decimoterzo l'arte della miniatura non riesce a svincolarsi dalla barbara imitazione dell'antico. Intendasi anche l'arte della miniatura dell'Italia meridionale ove quest'arte si mantenne sempre un po' meno goffa che nell'Italia superiore.

CAPITOLO VII.

DELLA PITTURA AVANTI GIOTTO.

OSSERVAZIONI GENERALI.

1. La pittura era diventata poco più di un meccanismo; si rappresentavano le stesse storie, cogli stessi mezzi, colle stesse figure atteggiate nel modo stesso usato da vari secoli. Nel tredicesimo secolo l'arte cominciò a emanciparsi dai pregiudizi i quali l'avevano aggiogata e anzi il risveglio dell'arte allora fu sì pronto e efficace, e abbondò di cotal forza raggiante, sì che si videro frutti egregi e copiosi sollecitamente.

Si suole ritenere Cimabue per fondatore dell'arte nova del dipingere, ma è più corretto dire che Cimabue favorì il rinascimento della pittura italiana promosso da Giotto.

Difatti in Cimabue « che dette i primi lumi all'arte della pittura » come scrive esattamente il Vasari (*Le vite*, ecc.) c'è l'artista il quale tenta di ribellarsi alle pratiche cosiddette bisan-

tine o greche;[1] ma non ancora disposto l'ambiente a accettar novità è naturale che l'arte di Cimabue abbia sempre l'impronta della maniera antica; mentre nell'opera pittorica di Giotto quest'impronta è addirittura scomparsa; se si eccettuano, peraltro, le Madonne nelle quali il tipo è antico più di quanto si ritiene generalmente. L'arte di Cimabue rappresenta per noi l'arte di transizione fra la così detta greca e quella italica risorta con Giotto.

« Ille ego sum per quem pictura extinta revixit »

dettava il Poliziano per la tomba di Giotto: « io sono colui pel quale rivisse la pittura estinta ».
In Giotto è dunque da riconoscersi il promotore del Rinascimento preparato da altri oltre che da Cimabue. Poichè Giotto valendosi dell'opera del suo maestro e dei predecessori la sopravanzò così da tracciare vivissima e personale orma nella sua arte; la quale saviamente imitata dai successori sollecitò il Rinascimento classico.
Qualsivoglia epoca artistica si palesa per via di conseguenti mutamenti e l'annunzio dell'età nuova risulta dalla affermazione energica delle forme novelle che prima si mostravano timidamente fra mezzo alle vecchie. Si può dire, a proposito di queste interessanti trasformazioni storiche, quello che il Manzoni diceva delle dispute: la ragione e il torto non si dividono mai con un taglio così netto che ogni parte abbia soltanto

---

[1] Vedasi quanto si è scritto a pag. 120 e seg.

o dell' uno o dell' altra. Vi sono delle esigenze fisse nel mondo obiettivo le quali si impongono allo sviluppo dell'attività umana quasi senza che ce ne accorgiamo. Abbiamo veduto la forza di queste esigenze parlando della pittura neo-cristiana, ora queste medesime esigenze storiche le ritroviamo nella pittura di Cimabue la quale per quanto abbia tentato di svincolarsi dall'arte coeva non vi è riescita così da occultare le influenze dell' ambiente che la ispirava. Con Cimabue la riazione ancora è latente; con Giotto invece è altèra e trionfa.

Tutti o quasi tutti ci troviamo d' accordo nel riconoscere che le arti risorsero in Toscana. E se la pittura e tutte le altre arti ivi risorsero [1] vuol dire che i tempi in Toscana, più che altrove, erano apparecchiati a ricevere e a comunicare dipoi la luce che i grandi uomini quivi nati, da qui diffondevano. Cimabue era nato a Firenze, Giotto era di Vespignano che è un villaggio a 14 miglia da Firenze. Dante chi non sa che era fiorentino? Vissero con Cimabue (nato nel 1240, morto circa il 1302) Margaritone d'Arezzo, Andrea Tafi, Giunta Pisano, Guido Sanese, ecc., sui quali è bene ci fermiamo a discorrere un po'. Fermarci sulle controversie che ha dato luogo la nascita di Guido Sanese sarebbe inutile qui se tale di-

[1] Sulla opinione del Rumhor, del Crowe e Cavalcaselle, del Frôster, del Lübke, dello Spinger, ecc., secondo la quale Niccola Pisano deriverebbe dalla scuola medesima di Niccolò da Foggia, vedi le nostre osservazioni stampate nel *Manuale di scoltura*, Ulrico Hoepli editore.

sputa non intendesse a stabilire se i Fiorentini o piuttosto i Senesi abbiano annunziato il vicino risorgere della pittura; questi con Guido, quelli con Cimabue. Il Milanesi (*Della vera età di Guido, pittore senese*) il Dalla Valle (*Lettere senesi*) e il Rumhor (*Italienische Forschungen*) non trovarono artista senese di nome Guido vissuto prima del 1279. Esistono quadri che si attribuiscono a Guido da Siena, ma il loro valore pittorico è tale da attribuirli a un epoca posteriore a quella in cui si pretende fosse fiorito il lor pittore. Per questa e per altre ragioni si conchiude che a Siena la pittura fu umile durante il secolo decimoterzo, che i successori di Guido la sollevarono dallo stato in cui da parecchi secoli si trovava, ma però che le pitture di Duccio, di Ugolino, del Lorenzetti, ecc., rimasero assai distanti da quelle di Giotto. Per la qual cosa Siena non può contestare a Firenze la gloria di avere dato con Cimabue l'accenno della nova èra pittorica. Giunta detto *pisano*, perchè di Pisa (come risulta da antichi documenti) lavorò a Assisi nel secolo decimoterzo. Giunta, pertanto, ebbe l'ambizione di sollevarsi un po' dalla maniera dura dell'arte del suo tempo (ne sono prova le pitture che accenneremo fra poco); si è detto perfino che Giunta fu maestro di Cimabue: in tal caso lo scolaro avrebbe sopravanzato il maestro come risulta dalle pitture che maestro e scolaro fecero in Assisi. Da questa scuola si vuole siasi propagata l'arte per la Toscana in quei tempi; quantunque non possa omettersi che ivi, come osservò il Lanzi (*St. pitt. dell'Italia*) e nel rimanente d'I-

talia erano miniatori « i quali per sè medesimi trasportando l'arte delle piccole opere alle grandi disponevano sè e anche gli altri a dipinger pareti e tavole ». Comunque sia, sta il fatto che Pisa aveva Giunta; e come Siena aveva Guido così Lucca aveva il suo pittore rinomato in Bonaventura Berlingieri[1] e Arezzo aveva Margaritone. Il quale non è vero che fu il primo, come scrive il Vasari e come molti hanno ripetuto, a trovare il modo per rendere le tavole più durevoli e men soggette a fessure coll'incollarvi della tela di puro lino e coll'ingessarla ben bene dipoi, perchè questo modo di preparar le tavole è provato che è più antico del nostro Margaritone. Crowe e Cavalcaselle (*Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*) ricordano un Montano d'Arezzo, il quale avrebbe preceduto Giotto a Napoli e sarebbe stato tanto stimato da quella Corte reale, e del quale il Vasari non parla.

Notiamo di passaggio che in questi tempi di sterili iniziative i soggetti, i quali erano trattati dai pittori è naturale che non potessero essere molti, nè quei pochi potessero essere svolti con imaginazione vivace. I pittori del duodecimo e decimoterzo secolo dipinsero esclusivamente dei crocefissi e delle Madonne con Gesù bambino, circondati da angeli, nonchè si compiacquero sovente di ritrarre l'imagine del Serafico d'Assisi e le gesta sue più segnalate.

I crocefissi erano talvolta accompagnati agli

[1] È provato che costui dipinse a Lucca negli anni 1235 e 1244. Vedi a questo proposito: Ridolfi, *Lettere al marchese Selvatico.*

episodi della tragedia del Golgota i quali erano dipinti alle quattro estremità dei bracci della croce, come si veggono in molti crocefissi di questa epoca: in quello consideratissimo in San Michele a Lucca che è del secolo undecimo; per dire di uno.

Rivenendo a Firenze, e a Cimabue per conseguenza, non basta notare che ivi Cimabue ebbe coetaneo Andrea Tafi e Coppo di Marcovaldo, bisogna pur dire, rapporto a questi due pittori, che la loro arte non era molto dissimile da quella dei predecessori per quanto entrambi fossero fiorentini. Cimabue dunque trionfò su tutti i contemporanei; ammorbidì come potè i contorni del disegno, migliorò il colorito, tentò insomma un'arte nova più nobile della vecchia e di questa più conforme al vero.

NOTIZIA DI ALCUNE PITTURE DI CIMABUE, DI GUIDO DA SIENA, DI GIUNTA PISANO, ecc.

2. Giunta Pisano il quale visse al tempo della canonizzazione di San Francesco dipinse molto a Assisi, e la sua arte, come si è scritto partecipa dei modi così detti bisantini. Figure stecchite e dure spiranti una certa aria mansueta e pia, la quale impressiona. Quelle figure non impressionano, badisi, per la fattura; imperocchè se pur si voglia dire che Giunta Pisano tentò di spastoiarsi dalle norme dell'arte coeva, i suoi sforzi restarono umili tentativi. C'è in S. Ranieri

a Pisa una crocefissione e un'altra ce n'è nella chiesa di S. Maria degli Angeli a Assisi, le quali si additano a chi vuol farsi una idea dell'arte del nostro Giunta; perocchè queste due pitture si reputano realmente sue. Le pitture d'Assisi attribuite a Giunta Pisano sono tanto corrose dal tempo che è impossibile giudicarle. È fuori di dubbio che le pitture alle quali ci riferiamo — quelle della chiesa superiore di S. Francesco — sono del decimoterzo secolo, tanto le traccie lo dimostrano: ma forse queste traccie impersonano sempre così l'artista da poter di costui affermare il nome francamente? Si reputa opera di Giunta Pisano il S. Francesco che vedesi nella sacrestia della chiesa inferiore benchè nessun documento sincrono accenni che il nostro pittore abbia dipinto l'effigie dell'umile fraticello là dove trovasi. È parso a Crowe e Cavalcaselle di ravvisare nei caratteri di questa imagine di S. Francesco i caratteri dell'arte di Giunta. Intorno a questo ritratto sono dipinte delle storie, le quali recano alcuni fatti della vita del frate; ivi le figure magre, difettose nelle forme troppo levigate e opache di colore, mostrano in che miserevole stato trovavasi la pittura nel secolo tredicesimo. Se può esser provato che il ritratto di S. Francesco e le istorie ivi interessate sono di mano di Giunta Pisano, invitiamo lo studioso della pittura antica a visitarle se vuol farsi un concetto esatto e compiuto della pittura del secolo che studiamo. Le pitture della sacrestia di Assisi sono più interessanti dei crocefissi citati per la ragione che svolgono delle istorie e mo-

strano così il modo di aggruppar le figure allora, consuetamente, non privo di garbo anzi sovente drammatico e capace di impressionare l'osservatore più di quanto vi riescono le figure che ne sono parte. Si tiene in molto conto il ritratto di S. Francesco attribuito a Giunta Pisano perchè non è impossibile che riproduca l'effigie vera del Serafico d'Assisi che Giunta può aver conosciuto.

Di Guido da Siena pittore fiorito sul cominciare del secolo decimoterzo si tenne fra le più sicure opere sue quella Madonna la quale trovasi nella cappella Malevolti in S. Domenico di Siena colla data del 1221;[1] ma la vecchia certezza trovò nel Milanesi un oppositore. Questi crede che la pittura possa essere di Guido Graziani, il quale viveva nella seconda metà del secolo tredicesimo. E come si concilia quest'affermazione colla data che porta il dipinto? Osserva a questo proposito il chiarissimo oppositore: fra il MCC (vedi la nota) e il XXI avvi dello spazio sufficiente per la cifra L e così fra la cifra XX I.[2] Mettendo negli spazi vuoti la cifra L proposta e una qualsiasi altra cifra fra il XX e l'I la questione sarebbe risoluta in fa-

---

[1] La pittura reca la seguente inscrizione mancante di qualche lettera:

ME GU(ID)O DE SENIS DIEDUS
DEPINXIT AMENIS
QVEM XPS LENIS NULLIS
VELIT AGERE PENIS:
ANO'. D^{I}. M^{O}. CC . XX . I

[2] G. Milanesi, *Della vera età di Guido pittore senese.*

vore del valoroso commentatore delle vite vasariane.

Ma infine o sia l'autore della pittura di S. Domenico Guido Graziani o un altro Guido fiorito nel principio del secolo decimoterzo il fatto che non si può oppugnare si è: che un Guido da Siena pittore fiorì nel tredicesimo secolo. Certo se potesse essere provato perentoriamente che quella cifra L stava un dì fra il CC e il XX questa conclusione allontanerebbe qualunque novo pensiero che Guido avesse preceduto Cimabue nello sfrondare la via, la quale battuta poscia da Giotto, recò la pittura italiana alla sua maggiore altezza. Intanto trovandoci davanti alle pitture attribuite a Guido da Siena bisogna fare questo dilemma. O Guido realmente ha preceduto Cimabue e la gloria fin adesso tributata a questo si perviene a Guido da Siena, o il pittore senese fiorì, invece che sul principio del tredicesimo secolo, alla fine di questo medesimo secolo e allora ogni contestazione è vana. La fattura della Madonna con Gesù che è in S. Domenico di Siena è troppo franca perchè colle cognizioni storiche che si hanno oggi possa reputarsi appartenente ai primi del secolo decimoterzo; il disegno aggraziato, il modellato delle carni trasparente, certe gradazioni di tinte non si hanno che nelle opere di Cimabue. Accettate le conclusioni del Milanesi la singolarità sarebbe spiegata; e non sappiamo se non possano essere accettate sapendo che un documento del Camerlengo della Biccherna informa qualmente un Guido Graziani era pittor di gonfaloni e miniatore negli anni (citiamo col

Crowe e Cavalcaselle davanti) 1287, 1290 e 1298. Il quadro esistente a S. Domenico a Siena è di forma rettangola tendente al quadrato. La Madonna maggiore del vero è seduta sul guanciale di un'ampia seggiola lavorata a musaico; tiene sulle ginocchia Gesù bambino che sostiene col braccio sinistro, e l'altro braccio ha rivolto al Divino figliuolo quasi a additarlo ai devoti. Veste, la Madonna, un abito rosso e su esso si svolge in molte pieghe un manto azzurro, il quale è lumeggiato coll'oro come è l'abito. La testa spicca sul nimbo ed è ornata di un panno bianco il quale cadendo in pieghe sulle spalle queste disegna in bel modo. Gesù è vestito in verde e al solito ha la veste lumeggiata con l'oro; ha le gambe incrociate, gli occhi rivolti verso la Madre e la destra in atto di benedire. Nella parte superiore del dipinto sono degli angeli — tre per parte — i quali adorano il giovin Redentore. Dei meriti pittorici del quadro si è detto, resta a dire che il dipinto come trovasi ora non trovavasi prima. Il Rumohr (Op. cit.) parla di un Redentore benedicente e di angeli inclinati a lui dipinti nella parte superiore del quadro in un frontone; il quale si sa che fu tolto e collocato nel convento annesso alla chiesa.

Dopo Guido da Siena, Siena ebbe, come si è veduto, dei pittori insigni in Duccio, nel Martini, nel Lorenzetti. Il Vasari nota fra i pittori vecchi « nei quali misero molto spavento le lodi che dagli uomini meritamente si davano a Cimabue e a Giotto » nota Margaritone mente molteplice e aperta. Furono sue le pitture di S. Clemente

dei Camaldolesi a Arezzo; pitture che vennero distrutte tre secoli sono con la chiesa.[1] A proposito delle quali pitture il Vasari medesimo osserva che per quanto « fossero lavorate alla greca, si conosceva nondimeno che ell' erano state fatte con buon giudizio e con amore ». Esistono pertanto delle opere firmate da questo Margaritone ma non offrono nulla più di quanto offriva la pittura decaduta di questo secolo tredicesimo. Il Vasari attribuisce al suo concittadino un grande crocefisso che è in S. Francesco d'Arezzo; il quale per quanto non rechi la firma dell'autore pure dalla maniera si riconosce la mano di chi dipinse, per es., il ritratto di S. Francesco (figura intiera) che trovasi nel convento dei cappuccini a Sargiano e sotto cui sta la firma di Margaritone. Il quale si vede che era innamorato della figura del Serafico d'Assisi tante volte la riprodusse qua e là. Alcuni di questi ritratti sono firmati: è firmato quello del convento di Sargiano e quello che trovasi a S. Francesco a Castiglione Aretino, è firmato quello che è nella Accademia senese e l'altro che trovasi nel Museo del Vaticano.[2] Non è firmato il ritratto che trovasi in S. Croce a Firenze, il quale si vuole sia di Cimabue; non è firmato quello che trovasi nella cappella Bracciolini a Pistoia, il quale, il Crowe e il Cavalcaselle vorrebbero

[1] La chiesa fu spianata nel 1517: — Crowe e Cavalcaselle.

[2] Ivi la iscrizione è pressochè tutta sparita: le traccie che vi sono del dipinto ne fanno sospettare, ci pare, che non trattisi di lavoro del Margaritone.

La Madonna dei Rucellai (S. Maria Novella, Firenze).

Melani, *Manuale di Pittura*, parte I. Ulrico Hoepli editore.

di Margaritone [1] mentre le guide del Tolomei e del Tigri seguendo il Vasari lo dicono opera di Lippo senese. Noi abbiamo il sospetto che sia di quel Berlinghieri di Lucca, il quale anzi fece pel S. Francesco di Pescia un ritratto del Serafico d'Assisi nel quale ci parve di riconoscere la mano che dipinse questo di Pistoia. Comunque sia il S. Francesco dell'altar del barone Bracciolini a Pistoia è pittura del decimoterzo secolo.

È inutile qui tener conto delle opere degli altri pittori minori.

Dovendo parlare delle opere di Cimabue, offriamo subito nella tav. XXXVII la *Madonna in trono*, la quale trovasi in S. Maria Novella a Firenze, e fu resa tanto popolare dall'episodio che su di essa riferì il Vasari.

C'è ancora a Firenze una via che porta il nome di Borgo Allegri e questo nome richiama una festa solenne dell'arte. Messer Cimabue dei Cimabui vi aveva esposta una sua Madonna (che è questa) non secca, non severa come le usuali di questi tempi ma serena e maestosa, vestita di bianco e coronata di stelle così come l'aveva intravista nella sua fantasia di poeta e di pittore. Tutta Firenze accorse in folla ad ammirare la bella imagine, e se n'allietò come si allietavano i popolani ateniesi per le statue dei loro artisti, o volendo

[1] Cosa singolare! Sfogliamo e sfogliamo la *Guida di Pistoia* del Tolomei e non riesciamo a trovare le parole che i signori Crowe e Cavalcaselle togliendole, dicono, dalla Guida posero poi in nota a pag. 289 (Op. cit.) parole che in parte giustificherebbero i loro apprezzamenti su questa tavola attribuita fino da molto tempo a Lippo senese. Della Guida non ne fu stampata che una sola edizione.

fare un confronto meno remoto, come si rallegrò il popol di Roma nel 1506 quando fu scoperto il Laocoonte. In memoria di tanta letizia quel borgo si chiamò a Firenze *degli allegri.* La simpatica storiellina Vasariana venne contraddetta dal Civelli nella critica inedita del Baldinucci. Il Civelli afferma che il nome d'Allegri il borgo fiorentino l'ebbe dalla famiglia Allegri, la quale ivi dimorava e non dalla supposta festa provocata dalla Madonna di Cimabue. Sta il fatto insomma che la Madonna di cui parliamo si vede ancora in una cappella di S. Maria Novella a Firenze, ed è la più interessante pittura di Cimabue. Il quale trattò altre volte lo stesso soggetto: rammentiamo la Madonna col Bambino che trovasi nella Pinacoteca dell'Istituto di belle arti di Firenze (preferiamo la prima di cui abbiam dato l'incisione) ricordiamo la tavola del Louvre la quale crediamo anche noi che s'avvicini più a quella della Pinacoteca fiorentina che all'altra di S. Maria Novella.

La storia della pittura tiene in altissimo conto Cimabue anche perchè fu il primo pittore che si arrischiasse a colorire grandi storie come sono quelle in Assisi nella chiesa maggiore, quelle in Firenze nel chiostro di S. Spirito e quelle in Pisa nella chiesa di S. Francesco. L'esame per quanto frettoloso di questi dipinti ci obbligherebbe a scrivere molte pagine e ci condurrebbe a dare a questo Manuale un'importanza maggiore di quella che deve avere.

Nondimeno bisogna pur rilevare che negli affreschi della basilica superiore d'Assisi Cimabue

vi appare grandissimo per quei tempi. In quelle sue istorie del Vecchio e Novo Testamento e più nei suoi Evangelisti e nei Dottori benissimo ideati, il pittore dà lumi d'ingegno che impressionano. Fra le opere insigni del vecchio maestro fiorentino mettiamo il musaico dell'abside del Duomo di Pisa. Il Redentore grandeggia entro la callotta dell'abside ed è in atto di benedire; tiene colla mano sinistra, appoggiato sul ginocchio, un libro su cui leggonsi le solite parole: EGO SUM REX MUNDI, ecc., ed ha alla dritta la Vergine, alla manca S. Giovanni. Il colorito ivi è vibrato, più vibrato del consueto; anzi si ritiene che questo musaico sia l'ultimo lavoro di Cimabue. Quest'opera dimostra che anche nel tredicesimo secolo fioriva in Toscana l'arte del musaicista. L'Anonimo Morelliano attribuisce al vecchio maestro fiorentino un S. Giovanni che trovavasi ai tempi suoi, ma pare accertato che l'Anonimo abbia ivi preso un granchio.

Prima di parlare dei lavori di Giotto vogliamo pure accennati alcuni lavori di Gaddo Gaddi; il quale fu superiore agli altri pittori coetanei forse perchè ebbe molta dimestichezza con Cimabue — come nota il Vasari. — Il Gaddi fu musaicista oltre a essere stato pittore. Il Vasari attribuisce a questo artista una tavola dipinta per la cappella dei Minerbetti in S. Maria Novella a Firenze che deve essersi perduta; andarono perduti anche i musaici del coro di S. Pietro a Roma che il Vasari attribuisce al medesimo Gaddi. Il Gaddi eseguì, assieme a Filippo Rusuti, i musaici che si veggono ancora nella facciata di

S. Maria Maggiore parimenti a Roma; possiede la Galleria degli Uffizi di Firenze di mano del Gaddi un Cristo su fondo d'oro che è opera pregevole.

Potrebbesi parlare di molte altre pitture vere o supposte vere del tredicesimo secolo; potremmo dire qualche parola intorno agli affreschi scoperti non è molto dall'architetto Giuseppe Ratto nella vecchia chiesola di S. Agostino contigua alla parrocchiale di S. Pier d'Arena; intorno ai quali venne stampata una relazione che concludeva trattarsi ivi di cosa degna della maggior cura e del maggior rispetto, essendo riferibili, quegli affreschi, al decimoterzo secolo e essendo così gli unici rappresentanti della pittura di cotal secolo in Liguria. [1] Ma che utilità reale qui darebbe la lunga e vacua lista mentre a spiegare lo sviluppo storico dell'arte quivi interessata indicammo già opere oppurtune?

---

[1] Relazione della Commissione nominata dall'Accademia Ligure di belle arti, 1884.

FINE DELLA PARTE PRIMA.

MANUALI HOEPLI

illustrati e rilegati.

La Collezione dei ... ro-
posito di render ... ro-
seguita con lieta fo ... is-
simi anni col concorso dei più distinti scienziati, si suddi-
vide in alcune Serie secondo le materie trattate, come segue:

SERIE SCIENTIFICA

a Lire 1.50

che abbraccia le scienze propriamente dette, **ed alcune più** importanti loro applicazioni;

SERIE PRATICA

a Lire 2.—

contenente una raccolta di volumi che trattano **di industria**, di nozioni utili nella vita pratica;

SERIE ARTISTICA

a Lire 2.—

Questa abbraccia per ora l'Architettura, la Pittura, la Scoltura, e si estenderà man mano ad argomenti congeneri.

☛ L'Elenco per esteso si trova nelle ultime pagine di ciascun volumetto.

MANUALI SPECIALI.

—○—

Sotto questa denominazione generica abbiamo finora:

Manuale dell' Ingegnere civile e industriale del Prof. G. Colombo ristampato quasi ogni anno . L. 5.50
Manuale pel Tracciamento delle Curve, di Kröhnke-Loria . . . . „ 2.50
Magnetismo ed Elettricità di Poloni . . . . . „ 2.50
Manuale di Filatura, tessitura e tintoria di Grothe „ —
(altri in lavoro).